Das National theater Mannheim
1779 - 1970

Das Nationaltheater Mannheim 1779-1970

zusammengestellt von
Peter Mertz und
Wolf Magin
im Auftrag der
Gesellschaft der Freunde
des Mannheimer
Nationaltheaters e.V.

Mannheim 1970

Vorwort

Die sehr farbige und lebhafte Darstellung der Ereignisse in und um das Mannheimer Nationaltheater in mehr als 191 Jahren, die uns mit der vorliegenden Dokumentation in einer eindrucksvollen und umfassenden Weise vor Augen geführt werden, macht es dem Leser begreiflich, daß das Mannheimer Publikum so sehr an seinem Theater hängt. Daß mit diesem Werk manche Lücke auf theater- und stadtgeschichtlichem Gebiet geschlossen werden konnte, betrachte ich als besonderen Gewinn. Die Gesellschaft der Freunde des Nationaltheaters als Herausgeberin dieses Bandes ist mit diesem Schritt ihrer Zielsetzung, dem Nationaltheater in seinem kulturellen und wirtschaftlichen Interesse zu dienen, treu geblieben. Ich hoffe, daß die Gesellschaft auch in Zukunft dem Nationaltheater die Treue bewahrt. Diese Aufgabe wird allerdings nur dann in dem erforderlichen Ausmaße erfüllt werden können, wenn es gelingt, neue und jüngere Theaterfreunde an die Gesellschaft heranzuführen. Möge diese Publikation auch dazu beitragen. Allen, die an ihr mitgewirkt haben, herzlichen Dank.

Dr. Hans Reschke
Oberbürgermeister

Im 20. Jahre ihres Bestehens übergibt die Gesellschaft der Freunde des Mannheimer Nationaltheaters e. V. der Öffentlichkeit einen Dokumentationsband unter dem Titel „Das Nationaltheater Mannheim 1779—1970". Das Werk spricht nach Form und Inhalt für sich selbst. Es ist dem Gedenken an all die Männer und Frauen gewidmet, die damals geholfen haben, die schwere seelische Not und die wirtschaftliche Schwäche zu überwinden, die an der Existenz des Nationaltheaters zehrten. Sie haben den Weg freigemacht für eine großangelegte Bürgerinitiative, die zu einem überzeugenden Votum der Bevölkerung für die Errichtung des Neuen Hauses führte.
Es war kein Geringerer als Hans Schüler, der in den Tagen, als der festliche Glanz der Eröffnungsfeiern alle örtlichen Ereignisse in unserer Stadt überstrahlte, die Bitte aussprach, die Gesellschaft der Freunde des Mannheimer Nationaltheaters möge auch unter den veränderten Verhältnissen dem Theater in dem bisherigen Geist der Verbundenheit zur Verfügung stehen.
Das Theater brauche den ständigen unmittelbaren Kontakt und das lebendige Gespräch mit der Bürgerschaft.
Ernst Dietz hat sich diesen Gedanken zu eigen gemacht und ihn in der Folge vertieft.
Die Anregung der Verwaltung, in enger Zusammenarbeit mit dem Theater eine umfassende Dokumentation über das Nationaltheater seit 1779 herauszubringen, konnte bei der Gesellschaft nur auf fruchtbaren Boden fallen. Sie hatte bereits einmal aus Anlaß des 200. Geburtstags von Iffland den Weg zur Publikation beschritten.
Entscheidend für das Gelingen des Werkes ist die Leistung der Autoren, und nicht zuletzt der für die Redaktion und die künstlerische Gestaltung des Bandes Verantwortlichen. — Ihnen allen gebührt unser uneingeschränkter Dank.

Dr. Carl Kober
Vorstand der Gesellschaft der Freunde des Mannheimer Nationaltheaters e. V.

Das alte Haus

Herbert Meyer

Der Besucher des Mannheimer Nationaltheaters betritt in unseren Tagen nicht mehr das traditionsreiche Gebäude im Zentrum der kurfürstlichen Quadratestadt unweit von Schloß und Jesuitenkirche, sondern einen Neubau aus dem Jahre 1957 an der Peripherie der alten Innenstadt. Das mehrfach umgebaute Theater der Premiere von Schillers „Räubern" ist in der Nacht vom 5. zum 6. September 1943, eine knappe Stunde nach einer Neueinstudierung von Webers „Freischütz" als Eröffnungsvorstellung der Spielzeit 1943/44, so stark zerstört worden, daß ein Wiederaufbau nicht mehr möglich war. Die Geschichte des alten Hauses beginnt in der Zeit, als Mannheim kurpfälzische Residenz und Stadt von europäischem Rang war. Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gibt es in Deutschland Nationaltheater, stehende Bühnen also, auf denen in bewußter Reaktion gegen die Vorherrschaft der italienischen und französischen Sprache in den Hoftheatern Stücke aufgeführt wurden, in denen Deutsch gesprochen und gesungen wurde. Kurfürst Karl Theodor folgte dem Beispiel Hamburgs und Wiens, als er auch in seiner Residenzstadt Mannheim ein Nationaltheater zu gründen beschloß. 1775 entwarf der Architekt Lorenzo Quaglio einen Plan für den Umbau des alten Zeug- und Schütthauses, wie das gemeinsame Gebäude für Arsenal und Fruchtspeicher auf dem Quadrat B 3 hieß, in ein Komödien- und Redoutenhaus. Ein Jahr später erteilte Karl Theodor die Baugenehmigung, 1777 war der Umbau fertig. Im gleichen Jahr sah sich der Kurfürst allerdings gezwungen, aus Erbfolgeverpflichtungen heraus seine Residenz nach München zu verlegen. Der von ihm am 1. September 1778 in Mannheim als Intendant eingesetzte Reichsfreiherr Wolfgang Heribert von Dalberg erwies sich jedoch als ungewöhnlich tüchtiger, seinen Beruf überaus ernst nehmender und geschickter Theaterleiter, der im übrigen für diesen Bereich seiner höfischen Tätigkeit nicht nur kein Gehalt erhielt, sondern seine Loge sogar selbst bezahlte. Zunächst spielten Wandertruppen in dem neuen „Komödienhaus". Die erste Aufführung mit fest für Mannheim verpflichtetem Ensemble fand am 17. Oktober 1779 statt. Es war dem Intendanten gelungen, außer dem Regisseur Christian Dietrich Meyer, der sich später Schillers liebevoll annahm, eine Reihe junger, vielversprechender Schauspieler aus der Schule des verstorbenen großen Menschendarstellers, Theaterleiters und -Reformators Konrad Ekhof von Gotha an die von ihm geleitete Bühne zu verpflichten. Diese Ekhof-Schüler wurden die Stützen des

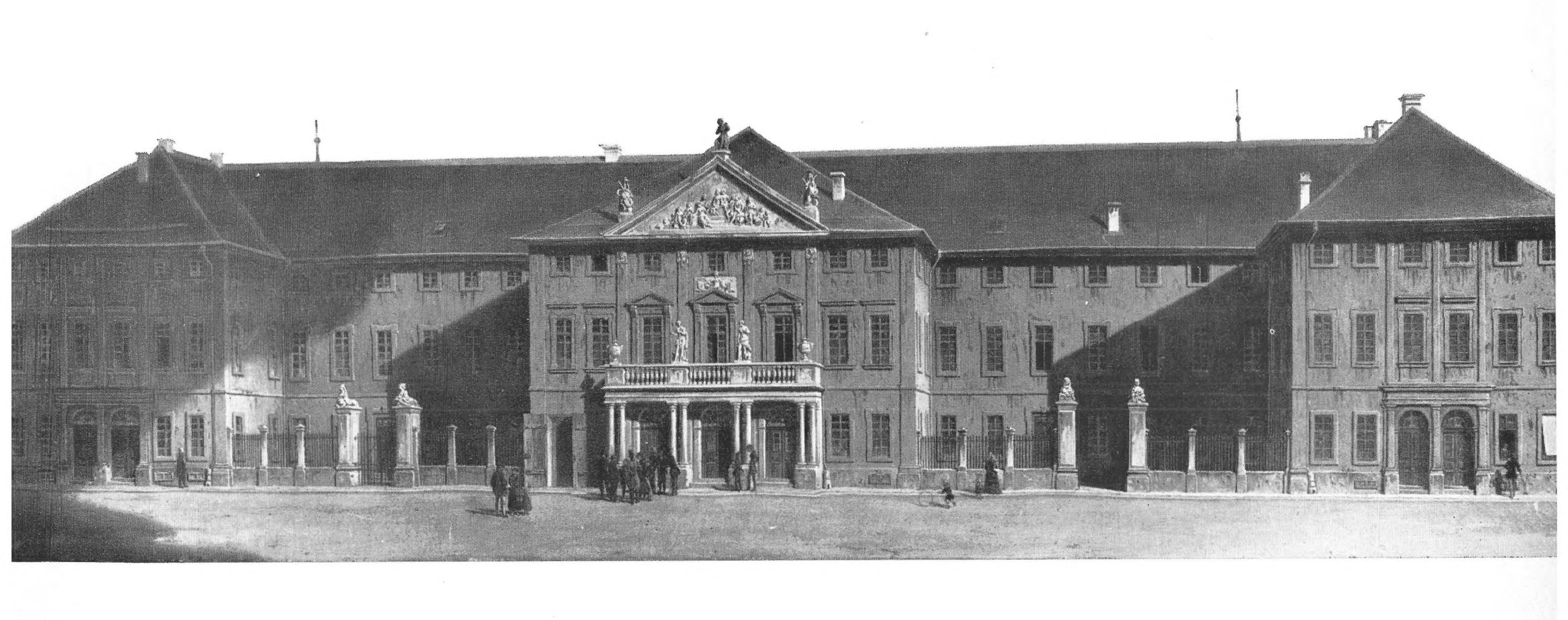
Mannheimer Ensembles, das seinesgleichen schon bald in Deutschland kaum hatte. Die bedeutendsten unter ihnen waren August Wilhelm Iffland, der spätere Berliner Theaterdirektor, einer der Größten der deutschen Theatergeschichte überhaupt (der erste Franz Moor, Verrina, Wurm, König Philipp in Mannheim), der jugendliche Liebhaber Heinrich Beck (Kosinsky, Bourgognino, Ferdinand, Karlos) und der vitale Charakterspieler David Beil (Schweizer, Muley Hassan, Musikus Miller, Alba). Alle drei Schauspieler versorgten das Mannheimer Theater auch ebenso wie der Intendant selbst in einer Zeit großer Armut an deutschsprachiger Dramenliteratur mit wirksamen, gut gebauten Familien- und Rührstücken aus ihrer eigenen Feder und mit Übersetzungen aus dem Französischen und Englischen. Johann Michael Boeck, der Mannheimer Karl Moor, Fiesko, Präsident von Walter und Marquis Posa, kam von Hamburg ebenfalls über Gotha nach Mannheim, ohne freilich in Ekhofs Schule gegangen zu sein.

Selten hat ein deutsches Theater einen höfischen Beamten zum Leiter gehabt, der eine menschlich so bedeutende, fachlich so kompetente Persönlichkeit gewesen wäre wie Dalberg. Er nahm selbst an den Proben teil, gab wichtige Anregungen und war in einer Zeit weitgehender Ächtung des Schauspielerstandes darauf bedacht, daß die Mitglieder seines Ensembles sozial gut gestellt und gesellschaftlich geachtet waren. Ekhofs Einfluß ist hier ebenso spürbar wie bei der Einrichtung des Mannheimer Theater-Ausschusses. In den Sitzungen dieses Ausschusses stellte der Intendant seinen Schauspielern gewisse Aufgaben und verlangte, daß sie sich mündlich oder schriftlich zu bestimmten Problemen der Literatur, des Theaters und der Fachproblematik ihres Berufes äußerten. Auch wurden Neuerscheinungen beurteilt, befürwortet oder abgelehnt. Dalberg wollte den „denkenden Schauspieler", strebte eine fruchtbare Wechselwirkung von Theorie und Praxis an und schuf eine hochangesehene Musterbühne.

Der Ruhm des Mannheimer Theaters war auch dem Regiments-Medicus Friedrich Schiller in der Hauptstadt des benachbarten Landes Württemberg durchaus bekannt, und niemand konnte glücklicher sein als er, daß Dalberg es auf Anregung des Buchhändlers Christian Friedrich Schwan wagte, am 13. Januar 1782 „Die Räuber" uraufzuführen, mag auch die Handlung auf Wunsch des Intendanten aus der Gegenwart in das Mittelalter verlegt worden sein. Schillers getreuer Freund, der Musiker Andreas Streicher, be-

Das Nationaltheater vor Mühldorfers Umbau
Ölgemälde von Mathias Artaria um 1850
Reiss-Museum Mannheim

richtet uns über die denkwürdige Premiere, die in Gegenwart des ohne Urlaub nach Mannheim gereisten Dichters stattfand: „Aus der ganzen Umgegend, von Heidelberg, Darmstadt, Frankfurt, Mainz, Worms, Speyer usw. waren die Leute zu Roß und zu Wagen herbeigeströmt, um dieses berüchtigte Stück, das eine außerordentliche Publizität erlangt hatte, von Künstlern aufführen zu sehen, die auch unbedeutende Rollen mit täuschender Wahrheit gaben und nun hier umso stärker wirken konnten, je gedrängter die Sprache, je neuer die Ausdrücke, je ungeheurer und schrecklicher die Gegenstände waren, welche den Zuschauern vorgeführt werden sollten. Der kleine Raum des Hauses nötigte diejenigen, welchen nicht das Glück zuteil wurde, eine Loge zu erhalten, ihre Sitze schon mittags um ein Uhr zu suchen und geduldig zu warten, bis um fünf Uhr endlich der Vorhang aufrollte." Der Erfolg war größer, als der junge Dichter je zu hoffen gewagt hätte. Das Publikum brach in wahre Begeisterungsstürme aus, Schiller aber wußte seit jenem Tag um seine Berufung. Der Glanz dieser Premiere ist bis zum heutigen Tag nicht verblichen. Nach fast 200 Jahren ist jeder Mannheimer noch stolz darauf.
Im September des Jahres der Räuberpremiere 1782 flieht Schiller hoffnungsfroh aus Stuttgart nach Mannheim, wo er sich als Flüchtling und Deserteur allerdings nur kurz aufhält, und wo ihn auch Dalberg zunächst nicht schützen kann. Erst im Juli des folgenden Jahres kehrt der Dichter, der sich inzwischen jenseits des Rheins in Oggersheim, dann im thüringischen Bauerbach aufgehalten hatte, nach Mannheim zurück und wird von Dalberg im August 1783 als „Theaterdichter" verpflichtet. Am 11. Januar 1784 findet in Mannheim die erste Aufführung des „Fiesko" statt, am 15. April des gleichen Jahres die Premiere von „Kabale und Liebe". In beiden Fällen weicht der gesprochene Text dem Willen des Dichters entsprechend in vielen Einzelheiten stark vom Text der gedruckten Ausgaben ab.
Ein ganzes Jahr nur bleibt Schiller Theaterdichter in Mannheim, am 31. August 1784 verlängert Dalberg den Vertrag nicht. Diese Form der Bindung an das Theater mußte sich trotz guten Willens auf beiden Seiten zwangsläufig als Fehlschlag erweisen. Verschiedene Umstände wirkten zusammen, um dem Dichter den Aufenhalt in der Quadratestadt immer mehr zu verleiden. Das Nationaltheater selbst hatte ein übriges getan, indem es am 3. August 1784 Friedrich Wilhelm Gotters fades Erfolgsstück „Der schwarze Mann" aufführte, eine Übertragung aus dem Französ-



sischen, in dem ein Dichter namens Flickwort eine Rolle spielt, ein läppischer Geselle, der mit sich selbst nicht darüber ins Reine kommt, wie er den Schluß seines fünfaktigen Dramas gestalten soll. Das Mannheimer Publikum mußte darin eine Anspielung auf Schiller erblicken, insbesondere auf den mehrfach veränderten Schluß des „Fiesko". Da der Urkomödiant Iffland vollends in Maske und Kleidung des jungen Schiller auftrat, was er später freilich nicht mehr wahr haben wollte, war der bei den meisten Schauspielern wegen seiner offenherzigen Kritik wenig beliebte Dichter öffentlich der Lächerlichkeit preisgegeben, zur komischen Figur geworden. Sein Selbstgefühl und dichterisches Sendungsbewußtsein hat schwer darunter gelitten. Am 9. April 1785 hat er Mannheim für immer verlassen.
Schwere Zeiten kamen für das ruhmvolle Theater um die Jahrhundertwende, als Stadt und Umgebung zum Kriegsschauplatz wurden, und als die einstige pfälzische Residenz zur badischen Provinzstadt unmittelbar an der Grenze zweier anderer deutscher Länder wurde. Iffland verließ Mannheim bereits 1796, um in Berlin zu noch höherem Ruhm zu gelangen, Dalberg trat 1803 zurück, aber sein Theater war inzwischen ein durchaus stabiles Gebilde und damals schon so sehr der Mannheimer „liebstes Kind" geworden, daß es auch nach diesen Erschütterungen nicht zur Bedeutungslosigkeit herabsank. In der neuen Landeshauptstadt Karlsruhe war das Interesse an der Bühne der Schwesterstadt freilich nicht so groß wie an der eigenen. Da übernahm die Stadt Mannheim selbst im Jahre 1839 voll Selbstbewußtsein und Stolz auf eine bedeutende Tradition das Theater in eigene Verwaltung und schuf damit die erste kommunale Bühne Deutschlands, wenn sie es auch weiterhin „Großherzogliches Hof- und Nationaltheater" nannte. Die Leitung hatte ein aus drei angesehenen und kenntnisreichen Bürgern bestehendes Komitee, das von sich aus einen Oberregisseur bestellte und dabei häufig einen recht sicheren Blick bewies. Unmittelbar vorher waren allerdings noch die beiden markantesten Persönlichkeiten verpflichtet worden, die dem bürgerlichen Hoftheater das Gepräge gegeben und für seinen bleibenden Erfolg gesorgt haben: der vielseitige Dirigent Vincenz Lachner, der jüngste der drei Brüder Lachner, und der Bühnenbildner Joseph Mühldorfer. Lachner war von 1837 bis 1872 in Mannheim tätig, Mühldorfer von 1832 bis zu seinem Tod 1863. Dieser ungewöhnliche Mann galt als der hervorragendste, fortschrittlichste Dekorationsmaler seiner Zeit. Er war zugleich

Wolfgang Heribert Reichsfreiherr von Dalberg (1750–1806)
Der erste Intendant des Nationaltheaters von 1778 bis 1803
Zeitgenössisches Ölgemälde eines unbekannten Künstlers
Reiss-Museum Mannheim



begabter Architekt, kundiger Maschinenmeister und eine Art von theatralischem Zauberkünstler. Vor allem seine Bühnenbilder und maschinellen Einrichtungen zu Webers „Oberon", mit denen er sich in Mannheim einführte, waren Gegenstand allgemeiner Bewunderung weit über die Stadt- und Landesgrenzen hinaus. Richard Wagner hat später die Partitur des „Ring des Nibelungen" an Mühldorfer als erste Autorität der Zeit gesandt mit der Bitte, die bühnentechnischen Möglichkeiten zu überprüfen.
Mühldorfer war es auch, der nach wiederholten Verzögerungen und mehreren kleinen baulichen Veränderungen 1853 bis 1855 den ersten grundlegenden Umbau des Theaters vornahm. Das längst veraltete, schadhafte und zu kleine Haus sollte ebenso wie bei den späteren Umbauten von 1901 und 1934 den Bedürfnissen der Gegenwart angepaßt



August Wilhelm Iffland (1759–1814)
als Shylock
Eine der zahlreichen Lithographien der Brüder Henschel nach Zeichnungen aufgrund von unmittelbaren Bühnen-Eindrücken

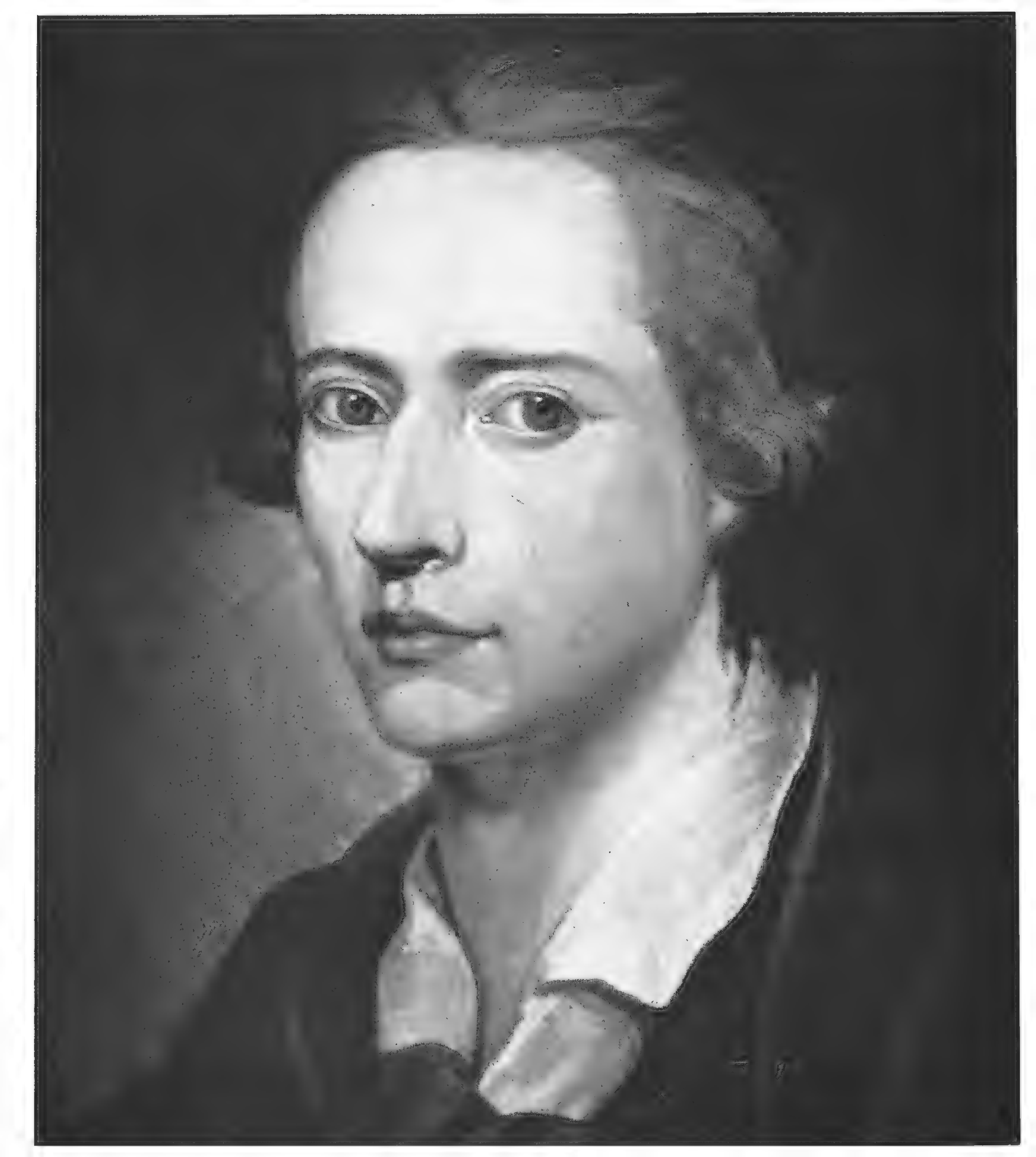
werden. Welche völlig unmöglichen, heute kaum noch vorstellbaren Zustände in dem Theater der 50er Jahre des vorigen Jahrhunderts herrschten, darüber gibt Mühldorfers eigene Eingabe an das Theater-Komitee vom 1. Oktober 1851 erschreckende Auskunft: Schon beim Anstehen an der einzigen vorhandenen Kasse fingen das Elend und die Beschwerden an. Wer dort oft stundenlang vor der Vorstellung warten mußte, hatte „außer dem unvermeidlichen rohen Gedränge der Galeriebesucher zur Rechten den Küchen-, zur Linken den bestialischen Abtrittgeruch einzuathmen." Bei dem anschließenden Gedränge der zu den unnumerierten Plätzen Eilenden waren „zerrissene Kleider an der Tagesordnung". Im Zuschauerraum selbst wurde teils über Zugluft, teils über mangelnde Heizung geklagt. Hauptärgernis neben den vielen den Blick zur Bühne hindernden Pfeilern aber war „die schlechte Beschaffenheit der Galerie". Da sind „durchgetretene, notdürftig geflickte Böden und Bänke und schadhafte Pferdetreppen statt ordentlicher Tritte, ... unter denselben befinden sich eingekerbte Bretterlagen, um den Urin von den mit Papier verklebten Bretterdecken der Logen abzuhalten, da bei vollem Hause an ein Herauskommen nicht zu denken ist, und sehr oft auf diese Weise die Logengänge zum großen Verdrusse der Abonnenten verschmutzt werden". Die biedermeierlichen Mannheimer müssen wahrlich noch mehr an ihrem Theater gehangen haben als ihre Ahnen und Enkel, wenn sie dieses Haus vor Mühldorfers Umbau überhaupt besuchten. Wenn man nun fragt, was die ebenso theaterbegeisterten wie kritischen und bis in die Gegenwart hinein stets dreinredefreudigen Mannheimer in diesem Hause mit durchweg

guten Kräften, häufig auch mit berühmten Gästen, zu sehen bekamen, so muß man sich zunächst daran erinnern, daß das 19. Jahrhundert, von wenigen überragenden Einzelpersönlichkeiten abgesehen, bis zum Naturalismus und Verismus hin keine große Zeit des deutschen Theaters gewesen ist. Dem gewaltigen Aufschwung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war eine gewisse Ermattung gefolgt. Die Zeit der großen Erschütterungen bei Friedrich Ludwig Schröder in Hamburg oder bei der Premiere der „Räuber" in Mannheim war längst vorbei. Das Bürgertum hatte sich daran gewöhnt, das Theater als eine Verschönerung seines Alltags zu betrachten. Es wollte in den nunmehr etablierten Hoftheatern erhoben oder vergnüglich unterhalten sein. Darin unterscheidet sich auch das Mannheimer städtische Theater nicht vom Gros der Hoftheater.

Die Oper, die in Mannheim in der Dalberg-Zeit noch hinter dem Schauspiel zurücktreten mußte, begann jetzt eine Hauptrolle zu spielen, und der Mannheimer Opernspielplan war erstaunlich umfangreich und vielseitig. Vincenz Lachner setzte seinen Stolz darein, gelegentlich 60 Opern zu gleicher Zeit im Repertoire zu haben, und verteilte seine Gunst ziemlich gleichmäßig auf bereits bekannte klassische und auf „moderne" Werke zeitgenössischer Komponisten. Als besonders zugkräftig erwiesen sich lange Zeit hindurch die zahlreichen Opern der französischen Komponisten von Halévy und Boieldieu bis zu Gounod und Saint-Saëns. Meyerbeers Ausstattungsopern bargen für Mühldorfer begreiflicher Weise Reize besonderer Art. Kaum weniger beliebt waren die Italiener. Sogar der Name Giuseppe Verdis erscheint bereits 1847 auf dem Spielplan: Am zweiten Weihnachtstag wird „Ernani" anläßlich des Geburtstages der Großherzogin Stephanie erstaufgeführt, freilich 1848 nur noch einmal wiederholt, doch bedeutet das in jener Zeit noch keinen Mißerfolg. Die meisten Opern brachten es in Mannheim ebenso wie andernorts im Jahr nur auf 2 bis 5 Aufführungen, manche mußten schon nach insgesamt 2 oder 3 Abenden abgesetzt werden. 9—10 Aufführungen derselben Oper im gleichen Jahr sind eine Ausnahme. Am meisten aufgeführt wurden im alten Nationaltheater während der ganzen Zeit seines Bestehens Mozarts „Zauberflöte", Webers „Freischütz" und Beethovens „Fidelio" (390, 350 und 295 Aufführungen). Mozart hatte sich schon zu Dalbergs Zeit besonderer Pflege erfreuen dürfen, am 24. Oktober 1790 hatte der damals bereits weltberühmte Meister im Nationaltheater persönlich die Premiere von „Figaros

Hochzeit“ dirigiert. Seither blieb ihm die Gunst der Mannheimer treu. Er war bis 1871 der meist aufgeführte Komponist. Wagner-Opern konnten den Vorsprung der älteren Publikumslieblinge nicht mehr aufholen. Überhaupt war Richard Wagner bei Vincenz Lachner nicht gerade in guten Händen. Der vielseitige Dirigent, der das zeitgenössische Musikschaffen an sich keineswegs ablehnte, konnte mit dem Werk des späteren Bayreuther Meisters nach wiederholtem eigenem Bekenntnis nichts anfangen. Immerhin hat er 1855 den „Tannhäuser“, 1859 den „Lohengrin“ und nach anfänglichem Widerstand später auch die stark zusammengestrichenen „Meistersinger“ aufgeführt. Populär und lebhaft gefeiert aber wurde Wagner in Mannheim erst nach 1871, als der sehr fortschrittlich gesinnte Dr. Julius Werther Oberregisseur geworden war (1868—1872 und 1877—1884), als Mühldorfers Schwiegersohn, der Musikalienhändler Emil Heckel, in Mannheim den ersten Richard-Wagner-Verein gegründet und der gefeierte Meister selbst ein Konzert im Theater dirigiert hatte, und zwar entgegen allen bisherigen Gepflogenheiten mit dem Rücken gegen das Publikum. Seither war er für lange Zeit der meist gespielte Komponist im Nationaltheater, weit vor Mozart und weit auch vor Giuseppe Verdi, dessen große Stunde erst nach dem Ersten Weltkrieg kommen sollte.

Der Wagnerfreund Julius Werther hat die Mannheimer Theaterbesucher auch als erster mit dem 2. Teil von Goethes Faust bekannt gemacht. Am 24. November 1882 brachte er eine Neueinstudierung des 1. Teils, am 25. November, einem Samstag, folgte der 2. Teil. Welchen Erfolg er mit der fast ungekürzten Aufführung hatte, berichtet er selbst in seinen „Erinnerungen und Erfahrungen eines alten Hoftheater-Intendanten“: „Die Vorstellung des zweiten Teiles am zweiten Abend dauerte von 5 Uhr nachmittags bis morgens 1 Uhr 20. Da ich voraussah, daß kein Zuschauer diese Session hintereinander aushalten würde, so schickte ich nach Schluß des zweiten Aktes um 9 Uhr etwa das Publikum zum Abendbrot nach Hause ... Ich war begierig, wie viele um 10 Uhr wieder im Theater erscheinen würden. Ich hatte auf die Hälfte gerechnet. Und siehe da, kein Platz blieb unbesetzt! Ein jeder harrte bis zum Schlusse aus ... Da ich mit der Eisenbahnverwaltung Verabredungen wegen der Rückfahrt nach Heidelberg, Frankfurt, Karlsruhe und in die Pfalz getroffen hatte, so glaubte ich, würden nun nach Schluß die auswärtigen Theaterbesucher zur Bahn eilen. An Stelle dessen füllten sich sämtliche Wirtshäuser um



Schiller in der Mannheimer Zeit. Zeitgenössisches Ölgemälde eines unbekannten Künstlers Reiss-Museum Mannheim

das Theater herum mit Menschen, die bis zum frühen Morgen über die Aufführung debattierten; insbesondere waren an diesen Diskussionen die Heidelberger Professoren und Studenten beteiligt. Ich hatte während der Aufführung Kuno Fischer neben mir. Der berühmte Gelehrte und intensivste Faustkenner sagte mir unter anderem: Wissen Sie, daß ich durch Ihre Inszenierungen über einige Stellen bei dem Maskenball klar geworden bin? ... Noch 25 Jahre später, als man mich nach Mannheim zum 300jährigen Bestehen der inzwischen großartig entwickelten Handels- und Industriestadt als Ehrengast zitierte, sprachen die älteren Bewohner von dieser langen Nacht, indem sie mir die Hand drückten, und die Jüngeren hatten davon wie von einem Märchen vernommen."
Als Bühnenmaler und später als Chef des gesamten Dekorations- und Maschinen-

wesens stand dem Oberregisseur Werther seit 1876 Oskar Auer zur Seite, der dem Mannheimer Theater über 40 Jahre die Treue hielt und erst 1917 ausschied, ein wackerer, zuverlässiger Mann, nicht ohne Schwung und Phantasie, wenn auch kein zweiter Mühldorfer. Unzählige Bühnenbilder stammen von ihm. Oft sind sie allerdings nicht mehr zu identifizieren, denn während des ganzen 19. Jahrhunderts stößt man bei der Durchsicht der Theaterprogramme auf eine beachtliche Anzahl von Stücken des Musik- und Sprechtheaters, die der Laie, ja selbst der Fachmann heute oft nicht einmal mehr dem Namen nach kennt. Mitunter kann es allerdings mit einem unbekannten Titel auch seine besondere Bewandtnis haben. So in dem folgenden Fall: Am 27. April 1840 fand die Premiere einer Oper „Don Pedro, Herzog von Ossuna, oder die Verschwörung" von Auber statt. Der Kenner des damals sehr viel gespielten Komponisten wird bei diesem Titel stutzen. Seine Verwunderung wird noch größer werden, wenn er das Werk in keiner Biographie Aubers und in keinem Nachschlagewerk verzeichnet findet. Sollte Mannheim eine der Forschung unbekannte Oper aufgeführt haben oder eine verlorengegangene? Erst eine Lektüre des handschriftlich erhaltenen Textbuches konnte hier Klarheit schaffen: Es handelt sich um die Oper „Gustav oder ein Maskenball". Der Librettist Eugène Scribe hatte einen Stoff aus der jüngsten Geschichte aufgegriffen, nämlich die Ermordung des Schwedenkönigs Gustav III. im Jahre 1792. Königsmord auf der Bühne und das im Zeitalter der Restauration? Unmöglich! Es beginnt jetzt die Geschichte der Verlegung der Handlung von Scribes Stück in andere Räume und Zeiten. Die Mannheimer waren daran von den „Räubern" her schon gewöhnt. In Verdis „Maskenball", der auf das gleiche Drama von Scribe zurückgeht, wurde der König von Schweden zum Gouverneur von Boston (in dieser Fassung wird die Oper heute noch meist gespielt), Aubers König mußte es sich bei der damaligen Mannheimer Aufführung gefallen lassen, Vizekönig von Sizilien zu werden. Sizilien, schon seit dem Mittelalter berüchtigter Unruheherd, war weit genug entfernt. Wenn man dann noch die Handlung in den Anfang des 17. Jahrhunderts verlegte, wozu man sich durch die historische Persönlichkeit des Don Pedro legitimiert glaubte, dann schienen alle Gefahren glücklich vermieden zu sein. Man erinnerte sich wohl mit Sorge daran, daß des gleichen Komponisten „Die Stumme von Portici" 1830 in Brüssel eine Volkserhebung veranlaßt und die Trennung Belgiens von Holland vorbe-

Einziger erhaltener Theaterzettel der Uraufführung von Schillers „Räubern“ Schiller-Nationalmuseum Marbach

Sonntags den 13. Jänner 1782

wird

auf der hiesigen National-Bühne

aufgeführt

Die Räuber.

Ein Trauerspiel in sieben Handlungen; für die Mannheimer Nationalbühne vom Verfasser Herrn Schiller neu bearbeitet.

Personen.

Maximilian, regierender Graf von Moor	Herr Kirchhöfer.
Karl,] seine Söhne	Herr Boeck.
Franz,] seine Söhne	Herr Iffland.
Amalia, seine Nichte	[illegible] Toscani.
Spiegelberg, } Libertiner, nachher Banditen.	Herr Pöschel.
Schweizer,	Herr Beil.
Grimm,	Herr Rennschüb.
Schufterle,	Herr Frank.
Roller,	Herr Toscani.
Razmann,	Herr Herter.
Kosinsky,	Herr Beck.
Herrmann, Bastard eines Edelmanns	Herr Meyer.
Eine Magistratsperson	Herr Gern.
Daniel, ein alter Diener	Herr Bakhaus.
Ein Bedienter	Herr Epp.
Räuber.	
Volk.	

Das Stück spielt in Deutschland im Jahre, als Kaiser Maximilian den ewigen Landfrieden für Deutschland stiftete.

Die bestimmten Eingangsgelder sind folgende:

In die vier ersten Bänke des Parterres zur linken Seite	45 kr.
In die übrige Bänke	24 kr.
In die Reserve-Loge im ersten Stock	1 fl.
In eben eine solche Loge des zweiten Stocks	40 kr.
In die verschlossene Gallerie des dritten Stocks	15 kr.
In die Seiten-Bänke allda	8 kr.

Wegen Länge des Stücks wird heute präcise 5 Uhr angefangen

reitet hatte. Der Gefangenenchor in Verdis „Nabucco“ sollte etwas später nicht weniger revolutionär wirken.

Was die erstaunliche Fülle des Angebots angeht, so unterscheidet sich das Schauspielrepertoire des Nationaltheaters im 19. Jahrhundert kaum vom Opernspielplan. Die Sprechbühne folgte damals noch den gleichen Gesetzen wie das Musiktheater, was im Zeitalter weniger Abonnements, seltener Neueinstudierungen und über Jahrzehnte hinaus stehender Dekorationen auch nicht anders zu erwarten ist. Auf mehr als 3—4 Aufführungen bringt es im Jahr kaum ein Stück. Auch auf der Sprechbühne spielt man Klassiker und moderne Autoren im bunten Wechsel. Shakespeare wird seit Dalberg in stets erneutem Bemühen besonders gepflegt, daneben Schiller gleichsam als Hausautor. Aber auch Lessing und Goethe, die antiken und die

spanischen Klassiker findet man ebenso im Repertoire wie die Wiener Volkskomödie, daneben das Jahrzehnte hindurch ungemein beliebte „Donauweibchen“ von Hensler, Stücke von Kotzebue und Iffland, später von Charlotte Birch-Pfeiffer, Roderich Benedix und anderen fruchtbaren Bühnenautoren. Auch verlangte das noch nicht durch neuzeitliche Massenmedien verwöhnte Publikum billigste Eintagsliteratur: Vaudevilles, musikalische Quodlibets, Schwänke, Lokalpossen und die so überaus beliebten „Genreszenen“. Die wenigen dramatischen Dichter von Rang hatten es dagegen in Mannheim ebenso wie andernorts schwer, sich durchzusetzen. Von Kleist war 1813 das „Käthchen von Heilbronn“ in den Spielplan aufgenommen worden, 1826 die „Familie Schroffenstein“ und der „Prinz von Homburg“, 1827 der „Zerbrochene Krug“, alle in mehr oder weniger vom Original abweichenden Bearbeitungen. Die teilweise geradezu skandalöse Verunstaltung des „Käthchen von Heilbronn“ zeigte deutlich, daß es dem damaligen Publikum offensichtlich weniger um den Dichter Kleist ging als um das „große historische Ritterschauspiel“. Ob der Autor nun Goethe hieß oder Babo, Uhland oder Theodor Körner, Kleist oder Auffenberg (sie alle wurden aufgeführt), darauf kam es im Grunde nicht an. Man bevorzugte ganz allgemein das historische Spectaculum, eine sentimentale Kostümromantik mit biedermeierlich-bürgerlichem Einschlag, wie sie im epischen Bereich auch die Kinkel, Roquette, Scheffel und andere, in Gemälde und Zeichnung Richter, Schwind oder Spitzweg boten. Im Schauspiel erwartet man die gleichen zwischen Geschichte, Sage und Märchen angesiedelten Stoffe und Gestalten wie in den meistgespielten Opern der Zeit, alle jene Kaiser, Zaren, Könige, Fürsten, Ritter, Minister, Gouverneure, Prälaten, Templer, Propheten, Hugenotten, Juden, aufrechten Handwerker und edlen Räuber. Auch die damals in Mannheim und anderswo viel gespielten Dramen von Heinrich Laube und Karl Gutzkow gehören in diesen Zusammenhang. Sie sind alles andere als „Jungdeutscher Sturm und Drang“. Die revolutionäre Periode der Jungdeutschen ist relativ kurz. Laube ebenso wie Gutzkow wandten sich um die Jahrhundertmitte dem Theater zu: Gutzkow ging als Dramaturg nach Dresden, Laube als Direktor an das Burgtheater in Wien. Ihre Theaterstücke haben weitgehend den gleichen Daseinszweck wie die Dramen anderer großer Theaterleute vor ihnen, nämlich der deutschen Bühne ordentlich gebaute und gut aufführbare Stücke zu schenken, die sich teils in der Tradition

Caroline Ziegler (1767—1784) die frühverstorbene Luise Millerin der Mannheimer Premiere und erste Gattin Heinrich Becks. Aus der Sammlung von Schattenrissen Mannheimer Künstler ihres Schauspieler-Kollegen J. G. Kirchhöffer



des klassischen deutschen Dramas bewegten oder aber der Freude des Publikums an biedermeierlicher Kostümromantik entsprachen und auf das „Gemüt" wirken wollten.
Die Namen Büchner, Grabbe, Grillparzer und Hebbel fehlen im damaligen Spielplan. Büchner wurde überhaupt erst im neuen Jahrhundert für die Bühne entdeckt, Grabbe nicht wesentlich früher, Grillparzers Bedeutung hat man selbst in seiner Heimatstadt Wien lange verkannt, und Friedrich Hebbel hat sich vor der Jahrhundertmitte ebensowenig durchzusetzen vermocht wie der gleichaltrige Richard Wagner. In Mannheim begegnet Hebbels Name erst 1863 im Spielplan, charakteristischerweise sind es die „Nibelungen", die aufgeführt werden. Daß „Dantons Tod" und der „Woyzeck", aber auch „Judith" und „Maria Magdalena" viel revolutionärer waren als „moderne" Dramen im



Joseph Mühldorfer (1800–1863) Entwurf zu Albert Lortzings „Undine" mit ihren besonders hohen Anforderungen an Bühnentechnik und Maschinerie. Die Mannheimer Erstaufführung fand am 29. August 1850 statt

Mannheimer Repertoire, davon hat die Uraufführungsbühne von Schillers „Räubern" ebensowenig Kenntnis genommen wie fast alle Hoftheater des damaligen Deutschland. Inzwischen begann mit Bizets „Carmen" und dem italienischen Verismus, mit Ibsens sozialkritischen Stücken und dem deutschen Naturalismus eine neue Ära des europäischen Theaters. In Mannheim sorgten tüchtige künstlerische Leiter, die sich seit 1890 wieder Intendanten nennen durften, nach anfänglichem Zögern für eine angemessene Pflege der neuen Musik und Literatur. Seit 1904 stand als zweite, allerdings nicht täglich bespielte Bühne, das „Neue Theater" im Saalbau „Rosengarten" zur Verfügung. Ibsen hatte es freilich zunächst schwer, sich in Mannheim durchzusetzen. Die „Nordische Heerfahrt" wurde zwar bereits 1877 aufgeführt, auf die „Stützen der Gesellschaft", an vielen deut-

Oskar Auer (in Mannheim 1876–1917) Entwurf zu Richard Wagners „Götterdämmerung" für die Mannheimer Erstaufführung am 25. Mai 1885



schen Bühnen schon 1878 gespielt, mußten die Mannheimer bis 1889 warten. Im gleichen Jahr wurde auch „Der Volksfeind" gegeben, zwei Jahre später „Nora". Im Laufe der Zeit gelangten fast sämtliche Dramen des großen Norwegers zur Aufführung, weder er noch Gerhart Hauptmann noch Hermann Sudermann haben es aber trotz eifriger Pflege je zu so hohen Aufführungsziffern gebracht wie Schillers Dramen, wie Meyer-Försters „Alt-Heidelberg" oder „Im Weißen Rößl" von Blumenthal und Kadelburg, den Nachfolgern der Kotzebue, Iffland, Birch-Pfeiffer und Benedix von einst, die immer für die besten Kasseneinnahmen gesorgt haben. Am meisten für das Ansehen des von ihnen betreuten Theaters haben um die Jahrhundertwende Max Martersteig (1885—1890) und August Bassermann (1895—1904) getan. Im Vorwort zu seiner höchst verdienstvollen Aus-



Ludwig Sievert (1887–1968) Entwurf zu Walter Hasenclevers Drama „Der Sohn" für die Premiere unter Richard Weicherts Regie am 18. Januar 1918

gabe der Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalbergs Leitung hat Martersteig die rühmenden Worte gesprochen: „Die Idee des Nationaltheaters ist als eine öffentliche Angelegenheit auch von der Stadt Mannheim adoptiert worden, die mit einer Opferbereitwilligkeit sondersgleichen in der Geschichte des deutschen Theaters die hohe sittliche und ästhetische Bedeutung der Schaubühne anerkannte und das Institut derart unterstützte, daß es bis zum heutigen Tag seinen Charakter als Kunstanstalt bewahren konnte und nicht unter dem Fluch einer spekulativen Geschäftspraxis den Jahrmarktsinteressen verfiel, die in so vielen Städten den eigentlichen Verfall des Theaters illustrieren". Bedauerlicherweise hatte Martersteig im Laufe der Zeit so viel Gelegenheit, sich über die Mitglieder des Theaterkomitees weidlich zu ärgern, daß er Mannheim

schon nach 5jähriger Tätigkeit verließ.
Dr. August Bassermann war bereits von 1887 bis 1893 als Schauspieler in seiner Heimatstadt engagiert. 1895 kehrte er als Intendant zurück. Mit hohem künstlerischem Verantwortungsbewußtsein verband der ruhige, zuverlässige Mann eine hervorragende organisatorische Begabung und sorgte für musterhafte Ordnung im gesamten Theaterbetrieb. Sein ebenfalls in Mannheim geborener Neffe Albert, der später einer der genialsten deutschen Charakterspieler werden sollte, begann seine Laufbahn als Schauspieler 1887 in seiner Geburtsstadt unter dem Künstlernamen Eugen Albert, blieb aber nur sechs Monate. Seine größte Rolle während dieser kurzen Zeitspanne war der Kosinsky in Schillers „Räubern". Später ist der Begründer des naturalistischen Darstellungsstils auf der deutschen Bühne mit seiner rauchigen, knarrenden Stimme und dem nicht zu verleugnenden Mannheimer Idiom wiederholt als Gast zurückgekehrt.
Wichtiger noch für die Geschichte des Mannheimer Nationaltheaters als Martersteig und August Bassermann war der allem Modernen und Zukunftsträchtigen lebendig aufgeschlossene Carl Hagemann (1906—1910 und 1915—1920). Während seiner ersten Intendantenzeit führte Otto Falckenberg, der später als Theaterleiter, Regisseur und Erzieher zur Menschengestaltung auf der Bühne höchstes Ansehen genoß, persönlich Regie bei der Uraufführung seines Volksstücks „Doktor Eisenbart". Für Falckenberg bedeutete diese Premiere die entscheidende Schicksalswende. Er schrieb am nächsten Tag an seinen Freund Leo Greiner: „Ob ich ein Dichter bin, das weiß ich trotz allen Erfolges noch immer nicht; aber daß ich ein Regisseur bin, das weiß ich jetzt". An anderer Stelle des gleichen Briefes finden sich die aufschlußreichen Sätze: „Danach (nach der Uraufführung) waren wir noch bei Hagemanns zusammen — eine große Gesellschaft von theaterinteressierten Leuten. Eine Premiere, gar eine Uraufführung, ist ja hier zu Lande ein Ereignis, das die ganze Stadt in Aufregung versetzt. Ich muß Mannheim, das mir beim ersten Eindruck so grau und pedantisch schien, dies voreilige Urteil wahrlich abbitten. Wieviel liebenswürdige, gescheite und begabte Leute habe ich hier in kurzer Zeit kennengelernt, wie herzlich und gastfreundlich wurde ich überall aufgenommen. Ich konnte mir in den letzten Tagen keinen Kragenknopf kaufen, ohne daß die Verkäuferin meine ganze Biographie wissen wollte; so sehr fühlt sich hier alles mit dem Theater verbunden".

Während des Ersten Weltkrieges gelang dem zum zweiten Mal nach Mannheim verpflichteten Carl Hagemann Erstaunliches: Er brachte es fertig mit Wilhelm Furtwängler als erstem Kapellmeister, Richard Weichert als Oberregisseur und Ludwig Sievert als Bühnenbildner eine neue Glanzzeit des Nationaltheaters heraufzuführen. Die zweite Epoche Hagemann ist gleichzeitig durch einen grundlegenden Wandel in Darstellungsstil und bühnenbildnerischer Gestaltung gekennzeichnet. Auch fällt in jene Zeit das Zurücktreten des kurz zuvor noch allmächtigen Berlin als allein führender Theaterstadt in Deutschland. Vor allem die Uraufführungen der jungen Autoren finden eine Zeitlang kaum noch in der Reichshauptstadt, sondern meist in der Provinz statt, in Dresden, München, Frankfurt am Main, Leipzig, Düsseldorf und anderen Städten, in denen der Expressionismus seinen Siegeszug über die deutschen Bühnen antritt. Mannheims wichtigster Beitrag dazu ist die deutsche Erstaufführung von Walter Hasenclevers Drama „Der Sohn“ am 18. Januar 1918. Wie groß das Wagnis war, berichtet Richard Weichert selbst nach einer kurzen Betrachtung allgemeiner Natur: „Mannheim hatte ein ideales Publikum, jede Premiere Mittelpunkt tagelanger Diskussionen, eine scharfe aufgeschlossene Kritik, so daß wir etwas wagen konnten. Und jung wie wir waren, wagten wir: neuempfundene Klassiker, unabhängig von Berlin, eine kühne ganz unrealistische „Iphigenie“ mit der klassisch strengen Thila Hummel und dem Reliefbühnenbild Ludwig Sieverts, ein Theaterskandal mit Büchners „Leonce und Lena“, eine von nationalem Protest umkämpfte Premiere von Unruhs Erstlingswerk „Offiziere“ und endlich als pièce de résistance die Erstaufführung von Walter Hasenclevers „Sohn“. Diese Inszenierung ist Theatergeschichte geworden als Vorbild expressionistischer Szenenkunst. Was der Aufführung vorausging und tagelang nachfolgte, war von beglückender Heiterkeit, an die ich noch heute gerne zurückdenke. Vor den letzten Proben schon hagelte es Proteste: Sogar vom Verleger und Autor. Zur Generalprobe erschien der wackere Theaterausschuß-Abgesandte Stadtrat Vogel. Er als Zensor mußte besiegt werden. Und so „tarnten“ wir: Odemar, der Sohn-Darsteller, erklärte Heiserkeit, markierte alle gefährlichen Stellen wie „Tod den Vätern“ und ähnliche Kraftstellen, der Opernchor schonte sich in dem revolutionären Beethovenchorsatz aus der Neunten, Hagemann hielt einen vorsichtigen Einführungsvortrag. Der Autor saß am Abend der Premiere neben Hagemann in der Dienstloge

Shakespeares „Julius Cäsar“ Szene aus der Neueinstudierung von Richard Dornseiff am 14. März 1931. Bühnenbild Dr. Eduard Löffler



und spürte beim ersten Satz, daß wir sein Werk zutiefst verstanden hatten. Der Abend wurde ein jubelnder Erfolg, in der gesamten deutschen Presse gefeiert. Wir haben nach der Premiere acht Tage lang: Hasenclever, Odemar und meine Wenigkeit in den theaterliebenden reichen Mannheimer Familien alles so auf den Kopf gestellt, daß Hagemann froh war, als der Dichter des „Sohnes“ endlich abreiste“.

Ernst Leopold Stahl schreibt als Augen- und Ohrenzeuge über diese hochbedeutsame Premiere in seinem Werk über das Mannheimer Nationaltheater (1929): „Weicherts Regie des ‚Sohnes‘ wurde eine der wichtigsten und richtunggebenden Etappen für die Inszenierung des expressionistischen Dramas. Der ‚Sohn‘ gibt die innere Entwicklung vom Jüngling zum Manne in der Form wieder, daß die Gestalten rund um die Titelfigur die Spie-



Szene aus der Uraufführung des Dramas „Die Marneschlacht“ von P. J. Cremers am 14. Januar 1933 unter der Regie von Herbert Maisch mit Willy Birgel als Oberstleutnant Hentsch. Bühnenbild: Dr. Eduard Löffler Mit dieser Aufführung gastierten die Mannheimer sehr erfolgreich in Berlin

gelungen seines zerrissenen, vielgespaltenen Ich sind. Weichert zog (mit Sievert) gescheit die Konsequenz und stellte den Sohn als die einzige körperliche Figur auch auf der Szene räumlich in den Mittelpunkt des Spiels, der gleichzeitig zum Brennpunkt auch sinnlich wird, indem er auf ihn das Licht des Scheinwerfers sammelte. Um ihn herum bewegen sich als halbe Schatten die zum Leben erweckten Visionen“. Im gleichen Jahr 1918 wurde auch unmittelbar nach der Frankfurter Uraufführung Georg Kaisers „Gas“, das erste der beiden Stücke mit diesem Namen, in Mannheim gespielt. In der Folgezeit erschienen die Namen Kaiser, Klabund, Pirandello, Sternheim, Strindberg, Unruh, Wedekind immer wieder im Spielplan. Am 21. September 1926 wird Sternheims „Schule von Uznach“, am 3. Februar 1927 Fritz von Unruhs „Bonaparte“ uraufgeführt. Bert Brechts

„Dreigroschenoper" wird 1928, im Jahr der Berliner Premiere, nachgespielt. Und immer wieder stößt man auf die Namen Gerhart Hauptmann und Carl Zuckmayer.
In der Oper war das bedeutsamste Ereignis um die Jahrhundertwende die Uraufführung von Hugo Wolfs „Corregidor" am 17. Juni 1896 gewesen. Weitere Opernpremieren von internationaler Bedeutung hat es zwar nicht mehr gegeben, wohl aber viele Aufführungen, die sich durch hohen musikalischen Glanz auszeichneten unter Dirigenten, die gleichzeitig die Konzerte der ebenfalls aus kurfürstlicher Zeit stammenden Musikalischen Akademie zu leiten hatten, und unter denen sich vor und nach Wilhelm Furtwängler Persönlichkeiten wie Felix Weingartner, Arthur Bodanzky, Erich Kleiber, Richard Lert und Eugen Jochum befanden. Es waren aber nicht die großen Dirigenten und das illustre Orchester allein, die dafür sorgten, daß die zwanziger und dreißiger Jahre auch nach dem Ausscheiden Hagemanns eine hohe Zeit der Mannheimer Bühne wurden, es war auch der Spielplan mit seiner ausgewogenen Mischung von Klassischem und Modernem, von Altbekanntem und wenig Bekanntem, es waren die Schauspielregisseure Saladin Schmitt, Heinz Dieter Kenter und Gerhard Storz, der spätere baden-württembergische Kultusminister und Tübinger Professor, es war eine Reihe bedeutender Schauspieler, darunter Willy Birgel, Josef Offenbach, Erwin Linder, Raoul Aslan, Erich Musil und Bum Krüger, es waren schließlich Sängerinnen und Sänger vom Rang einer Gertrud Bindernagel, Margarete Klose, Erna Schlüter und Margarethe Teschemacher, eines Valentin Haller und eines Fritz Vogelstrom, der als Mitglied des „Rheinischen Männerquartetts" in einem alten Mannheimer Gasthaus für das Nationaltheater entdeckt worden war und später als Heldentenor nach Dresden und Bayreuth verpflichtet wurde. Von ihm und mehr noch von Hans Bahling wissen viele ältere Mannheimer heute noch mit verklärten Augen zu erzählen. Carl Hagemann, der Bahling 1908 von Barmen nach Mannheim verpflichtet hatte, rühmt von ihm in seinem Erinnerungsbuch „Bühne und Welt" von 1948: „Mit einer schlackenlosen, weichen und edlen, nicht nur jedes lyrischen, sondern auch jedes dramatischen Ausdrucks fähigen Stimme, mit einer angeborenen Kunst des Phrasierens, einer verläßlichen Atemtechnik und zureichender Musikalität begabt, konnte er bei einer seinem Rollenfach entsprechenden Erscheinung und einer nicht umzubringenden Gesundheit auch eine natürliche schauspielerische Begabung ins Treffen führen, wie sie



Szene aus der Uraufführung von Erwin Guido Kolbenheyers „Gregor und Heinrich" am 18. Oktober 1934 mit Rudolf Klix als Gregor und Willy Birgel als Heinrich

bei Opernsängern nur selten zu finden ist. Seinen künstlerischen Anlagen nach hätte er nach wenigen Jahren als erster Vertreter seines Faches in Wien, Berlin oder Dresden landen und später in New York und London in der Metropolitan Opera und im Covent Garden glänzen müssen". Daß er gleichwohl bis zu seinem Tode 1938 in Mannheim blieb, lag offenbar vor allem an zu geringem Ehrgeiz und zu großer Bequemlichkeit auch dann, wenn es um das Erlernen neuer Rollen ging. Hagemann weiß teils Ergötzliches, teils Tragikomisches davon zu berichten.
Im Sommer 1929 wurde das 150jährige Bestehen des Nationaltheaters gefeiert. Schillers „Räuber" wurden mit einem Prolog von Fritz von Unruh aufgeführt, Leopold Jessner hielt die Festrede, Albert Bassermann und Wilhelm Furtwängler wurden Mannheimer Ehrenbürger. Ausgerechnet in diesem glei-

Annemarie Collin und Karl Pschigode in der Uraufführung von Lope de Vegas Komödie „Das Unmöglichste von allem“ in Hans Schlegels Nachdichtung am 2. Juni 1941



chen Jahr verweigerte der Gemeinderat in einer Sitzung am 15. November wegen der wirtschaftlichen Notlage die Zuschüsse für das Theater. Die Mannheimer waren an ihrer empfindlichsten Stelle getroffen und veranstalteten am 8. Dezember eine gewaltige Massenkundgebung für ihr Theater im Nibelungensaal des „Rosengarten“. Fünf Tage später mußte der Gemeinderat nach stürmisch verlaufener Sitzung, nicht zuletzt aufgrund der energischen Intervention des dem Theater eng verbundenen Oberbürgermeisters Dr. Hermann Heimerich, seinen Entschluß zurücknehmen: das Nationaltheater war gerettet. Welches Ansehen es am Ende der 20er Jahre auch im übrigen Deutschland genoß, darüber berichtet Ida Ehre, die von 1927—1929 in Mannheim als Schauspielerin engagiert war: „Die produktive künstlerische Arbeit einte uns in dem Ziel: Über persönliche Vorteile und

Eitelkeiten die Tradition des Nationaltheaters im ehrfürchtigsten Sinn fortzusetzen; und wenn der Ruhm der Reinhardtbühnen in Berlin und Wien und der Münchner Kammerspiele faszinierend über Deutschland hinausklang: die Aufführungen des Mannheimer Nationaltheaters Ende der 20er Jahre wurden in Fachkreisen nicht weniger lebhaft beachtet, diskutiert und anerkannt". Das „Herz der Stadt" nennt die bedeutende Darstellerin und Theaterleiterin das Mannheimer Nationaltheater, ein „Herz, in dem das Leben stark und kräftig pulsierte".

Als Herbert Maisch 1930 Intendant in Mannheim wurde, übernahm er eine hochangesehene Bühne mit einem guten, zum Teil hervorragenden Ensemble in Oper und Schauspiel, das es ihm ermöglichte, neben mustergültigen Klassiker-Inszenierungen eine solche Fülle von Ur- und Erstaufführungen herauszubringen wie kaum ein anderer Intendant vor ihm. In seiner Autobiographie „Helm ab - Vorhang auf" (1968) erzählt der von Erfurt nach Mannheim berufene neue Intendant: „Kannte mich in Erfurt außer meinem Dezernenten so gut wie niemand, hier in Mannheim begrüßte mich schon der Schaffner an der Sperre mit Rang und Namen. Er hatte mein Bild in der Zeitung gesehen und erkannte mich wieder. An einem warmen Herbstabend saß ich noch spät in meinem Büro im Hochparterre des Theaters. Da tauchten zwei Köpfe im offenen Fenster auf. Ein Mann hob seinen Jungen hoch: Guckscht, des ischt der Maisch. Ich hatte noch nichts geleistet, aber die junge Generation mußte den neuen Intendanten des Nationaltheaters kennenlernen. Wußte man in Erfurt erst nach vielen Skandalen, daß es dort ein Theater gibt, hier kannten die Blumenfrau und der Straßenkehrer jeden Schauspieler und jeden Sänger. Ich war noch keine Woche in Mannheim, da fragte mich der Schaffner auf der Elektrischen — die Intendanten wurden damals noch nicht im Dienstwagen gefahren —: „Warum lasset Se denn de Bahling net de Sachs singe?" Mit Geschick ging Maisch als Vater seines Ensembles nach eigenen Worten „seinen Weg durch eine Zeit der Wirtschaftskrise, der drückenden Arbeitslosigkeit und des dadurch immer drohender werdenden Nazismus. ... Wir spielten im Nationaltheater, im Musensaal und im Nibelungensaal des Rosengartens, spielten Studio-Aufführungen in einem Vorstadtkino und Nachtvorstellungen im Ufa-Palast, spielten in der Schloßbibliothek und im Pfalzbau in Ludwigshafen. Ganz, wie es das Werk und sein Publikum erforderten."

Besonders beachtet wurden in jener Zeit-

Walter Kiesler und Kitty Dorothea Lüdenbach in der Uraufführung von Max Halbes Neufassung des Dramas „Mutter Erde“ am 4. Oktober 1941

spanne die deutsche Erstaufführung der Oper „Aus einem Totenhaus“ von Janaček und die Uraufführungen von Georg Kaisers „Mississippi“, von Ernst Tollers und Hermann Kestens „Das Wunder in Amerika“ und von Paul Joseph Cremers' „Marneschlacht“, die von den Mannheimern auch in Berlin gespielt wurde. Die verwöhnte hauptstädtische Presse lobte einhellig vor allem die vorbildliche Ensemble-Leistung der Mannheimer. Die Vossische Zeitung schrieb: „Ein Beispiel, der Nachahmung wert, das vom Mannheimer Nationaltheater gegeben wird! Die Mannheimer Schauspieler, unter dem Kommando ihres Intendanten Maisch, setzen unsere hochmütigen Berliner Anwandlungen ins Unrecht. Man merkt, daß sie nicht bloß für ein Stück, für einen Monat zusammengetrommelt worden sind. Von ihnen geht vielmehr aus, was wir so gern wieder zum Gemeingut Ber-



liner Bühnenkünstler machen wollen, der Geist des Ensemblespiels. Bravo Mannheim!" Das Berliner Gastspiel der Mannheimer fand am 2. Februar 1933 statt. Kurz darauf wurden Herbert Maisch und einige jüdische Schauspieler von den Nationalsozialisten kurzer Hand entlassen. Das gleiche Schicksal wurde dem hochverdienten Generalmusikdirektor Joseph Rosenstock bereitet, zu dem Richard Strauß nach einer Mannheimer Aufführung seiner „Elektra" gesagt hatte: „Die haben Sie besser dirigiert, als sie komponiert ist!"
Daß das stolze Niveau des Nationaltheaters trotz dieser Entlassungen in den folgenden dunklen Jahren gehalten werden konnte, ist im wesentlichen das Verdienst des Intendanten Friedrich Brandenburg, der Generalmusikdirektoren Karl Elmendorff und Eugen Bodart und des Dramaturgen Walter Erich Schäfer. Der Spielplan war freilich wenig abwechslungsreich. Man hielt sich an die bewährten Klassiker, bevorzugte von jüngeren Komponisten Richard Strauß, Puccini und Wolff-Ferrari, entdeckte Lope de Vega neu, flüchtete zu harmlosen Lustspielchen oder historischen Bilderbogen, vermied auch gelegentlich eine Premiere nicht und machte möglichst wenig Konzessionen, bemühte sich aber erfolgreich um ein gutes Ensemble und um sehenswerte Aufführungen in Oper und Schauspiel.
Am 18. Oktober 1934 fand die Uraufführung von Erwin Guido Kolbenheyers „Gregor und Heinrich" mit Willy Birgel als Heinrich IV. statt. Im Mai 1937 wurden Festspiele mit berühmten Gästen veranstaltet, wie sie von jeher oft nach Mannheim gekommen waren. Jetzt konnte man Maria Cebotari, Max Lorenz und Herbert Alsen neben vielen anderen hören. Auch Margarete Teschemacher kehrte zu Gastspielen nach Mannheim zurück, und für die Aufführung von Siegfried Wagners „Schwarzschwanenreich" im Jahre 1937 wurde der damals 20jährige Wieland Wagner als Bühnenbildner verpflichtet. Im gleichen Jahr grub Elmendorff Tschaikowskys „Mazeppa" für Mannheim aus.
Während des Zweiten Weltkrieges versuchte man nach Kräften das Niveau zu halten. Am 11. Oktober 1941 fand die deutsche Erstaufführung von Dvořaks Oper „Der Jakobiner" statt, im März 1942 gastierte das Opern-Ensemble noch mit Wagners „Walküre" in der Grand Opéra in Paris, am 17. April 1943 wurde die Schauspielerin Lene Blankenfeld bei einem Fliegerangriff getötet, am 5. September des gleichen Jahres erfolgte der furchtbare Bombenangriff, der das altehrwürdige Haus von Grund auf zerstörte. Die Altistin Irene Ziegler, die in dieser Schrek-

kensnacht Luftschutzdienst im Theater hatte, berichtet aus eigener Erinnerung: „Schon bald bemerkten wir in unserem Luftschutzkeller, daß das Theater getroffen sein mußte. Wir stellten fest, daß Chorsaal und Intendantenzimmer in Flammen standen und es bald darauf auch an zahlreichen anderen Stellen des Hauses brannte. Die Feuerwehr wurde verständigt, kam jedoch nicht. Kurz darauf war die telefonische Verbindung unterbrochen. Wir versuchten, mit dem Wasser des Löschteiches den Brand zu bekämpfen — ein aussichtsloses Bemühen. Selbst ein großes Aufgebot der Feuerwehr hätte den Brand nicht mehr löschen können. So blieb uns nichts anderes übrig, als das Wichtigste vor den Flammen zu retten. Wir holten die kostbaren Instrumente aus dem Orchesterstimmzimmer und brachten sie in die Deutsche Bank. — Mit gewaltigem Klirren stürzte der große Kronleuchter im Zuschauerraum zu Boden. Inzwischen brannte auch die Kuppel der Jesuitenkirche. Gegen 6 Uhr morgens war das Theater mit seiner unvergeßlichen Atmosphäre und seiner herrlichen Akustik bis auf den neuen Mittelteil völlig ausgebrannt. Ein grauenhaftes Bild der Zerstörung. Mannheimer, die in dieser Nacht selbst alles verloren hatten, standen weinend vor ihrem Nationaltheater."

Nach dieser Katastrophe fanden noch eine Zeitlang Aufführungen des Mannheimer Opern- und Schauspiel-Ensembles im Schwetzinger Rokoko-Theater statt, das 1937 renoviert worden war, gelegentlich auch im Ludwigshafener Pfalzbau und in der Städtischen Bühne Heidelberg. Am 1. September 1944 wurden dann auf Anordnung des Propagandaministers alle deutschen Theater geschlossen. Auch die Mannheimer durften nicht mehr spielen. Alle Mitglieder des Theaters wurden zu Wehrmacht und Volkssturm eingezogen oder in Rüstungsbetriebe überführt. Das Schicksal des durch 165 Jahre hindurch so ruhmreichen Theaters schien besiegelt: es hatte keinen Intendanten mehr, kein Ensemble und kein Haus zum Spielen.

Zwischenspiel auf der Behelfsbühne (1945-1956)

Werner Gilles

Die Geschichte der elf Exiljahre des Nationaltheaters in der Schauburg, einem ehemaligen Kino in der Breiten Straße, ist gewiß einer der interessantesten und zugleich auch fruchtbarsten Abschnitte in der wechselvollen Vergangenheit der Mannheimer Schillerbühne. Um zu verstehen, wieviel hoffendes Vertrauen und welch unbeirrbarer Mut, was an Zuversicht und energischem Wollen diese Jahre der Provisorien und Improvisationen einleiteten, muß man sich das Maß der Zerstörung vergegenwärtigen, das der Sturz der Götzen des tausendjährigen Reiches hinterlassen hatte. In der entvölkerten Ruinenstadt lebten im Frühjahr 1945 noch 130 000 Menschen buchstäblich auf einem Trümmerhaufen, zu dem sich 3,8 Millionen Kubikmeter Schutt türmten. 7200 Wohnungen waren übrig geblieben, auch die mit geborstenen Mauern und zerbrochenen Fensterscheiben und teils in notdürftig zu menschlicher Unterkunft hergerichteten Kellerlöchern und Bunkern. In den zwischen Bombenkratern und Schutthalden kaum noch erkennbaren Straßen war der Verkehr erstorben. Es fuhren weder Straßenbahnen noch Omnibusse, und in der gespenstischen Ruinenkulisse, in der es nachts wenig Licht gab, schien alles Leben ausgelöscht.

Was galt schon Theater in solchen Tagen, da man in vielfach geflickten und gestopften Kleidern einherlief, da man Ringe, Uhren und was sonst hinübergerettet war für ein Säckchen Kartoffeln, ein paar Eier oder ein Stückchen Speck hergab, um die kärglichen Lebensmittelzuteilungen etwas aufzubessern? Kein Wunder, daß angesichts solch trostlosen Vegetierens die Anregung der amerikanischen Besatzungsbehörde, man möge versuchen, das künstlerische Leben der Stadt wieder in Gang zu setzen, erheblicher Skepsis begegnete. Um so erstaunlicher ist es, wie schnell sich ein wackeres Häuflein Aufrechter zusammenfand, das sich dem von der Militärregierung zur Veranstaltung aller möglichen Lustbarkeiten „lizenzierten" Theater- und Musikkritiker Carl Onno Eisenbart zur Verfügung stellte. Dr. K. F. Reinking, Dramaturg in der Spielzeit 1948/49, hat später in seinem Arbeitsbericht „4 Jahre in Zahlen" über jenen Anfang geschrieben: „Es gehört zu den unerklärlichen Vorgängen dieser qualvollen Zeit, daß sich in Mannheim, wie anderwärts, Menschen fanden, die durch die Tat bewiesen, daß auch auf der verbrannten Erde die Einwohner einer Stadt nicht ohne geistige Nahrung leben wollten und daß, unabhängig von allen materiellen Voraussetzungen, das deutsche Theater eine lebendige Kraft und soweit ungebrochen sei,

Die Fassade des Wohnhauses in der Breiten Straße, in deren Hofgebäude das Schauburg-Kino lag, das dem Nationaltheater elf Jahre als Behelfsbühne diente





*Arthur Miller: „Tod des Handlungsreisenden“
Premiere: 5. Oktober 1950. Inszenierung:
Paul Riedy. Bühnenbild: Hela Riedy-Woernle
Darsteller: Ernst Langheinz*

daß es trotz der Hypothek des Krieges, unserer politischen Vergangenheit, seiner zerstörten Spielstätten und seiner zerstreuten Ensembles willens sei, sich in einer aus dem Nichts schöpfenden Improvisation zu sammeln und einen Spielbetrieb zu wagen.“
Ein wenig zaghaft, mit Opern-, Oratorien- und Sinfonie-Konzerten unter Leitung des Mannheimer Pianisten und Kapellmeisters Richard Laugs und des Heidelberger Musikprofessors Hermann Poppen in der Christuskirche und im Ufa-Palast in der Kunststraße, begann es, während man eifrig bemüht war, eine geeignete Spielstätte zur Wiederaufnahme des Theaterbetriebs zu finden, zu der endlich das stark angeschlagene „Schauburg“-Kino erkoren wurde. Inzwischen war ein Ensemble für Oper und Schauspiel zusammengestellt worden, in dem sich die in allen möglichen Hilfsarbeiterstellen unter-

getauchten Kräfte des alten Nationaltheaters sammelten (darunter im Schauspiel-Ensemble Fritz Dühse, Ernst Langheinz, Karl Marx, Walter Pott und Walter Vits-Mühlen und in der Oper Fritz Bartling, Georg Fassnacht, Ernst und Heinrich Hölzlin, Theo Lienhard und Irene Ziegler), und es gab auch wieder ein Orchester mit immerhin 57 Musikern. Unter der Intendanz von Carl Onno Eisenbart, der mit berechtigtem Stolz von sich sagen kann, der einzige Chef des Nationaltheaters gewesen zu sein, der ohne Zuschüsse auskam und sogar noch einen Überschuß erarbeitete, waren Richard Laugs Erster Kapellmeister, Max Heinrich Fischer Oberspielleiter der Oper, Roland Ricklinger Oberspielleiter des Schauspiels, Hans Becker Spielleiter des Lustspiels und der Operette geworden, Joachim Popelka Kapellmeister und Leiter des Opernchors, Heinz Daniel Ausstattungsleiter und Fritz Kräger Verwaltungsdirektor. Intendanz und Verwaltung hatten ein gemeinsames Stübchen in der einigermaßen erhalten gebliebenen Kunsthalle, in dem es zwar für den Intendanten keinen Stuhl gab, dafür aber ein unerschöpfliches Maß an Begeisterung, Optimismus und Beharrungsvermögen. „In unmöglichen Räumen“, so erinnert sich Eisenbart, „wurden unverdrossen in endlosen Beratungen Köpfe zerbrochen, Rollen studiert und für die geplanten ersten Bühnenaufführungen (Hofmannsthals ‚Jedermann', Rossinis ‚Barbier von Sevilla' und Beethovens ‚Fidelio') geprobt. Ein vor der Vernichtung bewahrt gebliebener, ins Heilbronner Salzbergwerk dreihundert Meter unter der Erde ausgelagerter Restbestand an Noten, Stoffen und Musikinstrumenten des Nationaltheaters konnte mit amerikanischer Hilfe zwar zurückgeholt werden, doch fehlte es dennoch an allem und jedem. Insbesondere machte der Mangel an Materialien und Handwerkszeug den in Ruinen und Kellern primitiv untergebrachten Maler-, Schreiner- und Kostümwerkstätten die Arbeit zum Martyrium. Jedes Stück Holz, jeder noch so kleine Kanister mit Farbe, jeder Fetzen Stoff galt als unerhörte Kostbarkeit, deren Beschaffung mit oft geradezu grotesken Schwierigkeiten verbunden war. Wenn man sich rückschauend vergegenwärtigt, daß es damals umständlicher, über mehrere Tage sich ziehender Paßformalitäten mit der Besatzungsbehörde bedurfte, nur um einen im benachbarten Ludwigshafen ‚entdeckten' und sehnlichst begehrten — Malerpinsel über die Rheinbrücke herüberzuholen, dann weiß man erst, wie gut wir es heute haben und was es unter den damaligen bedrückenden Umständen bedeutete, jedes

in den Spielplan aufgenommene Werk, sei es Oper, Schauspiel oder Ballett, bei solcher Material-Armut mit allen szenischen und kostümlichen Erfordernissen von Grund auf neu zu gestalten."

Trotzdem: der „Barbier von Sevilla" war früher fertig als das neue Bühnenhaus im Hinterhof der Breiten Straße, und so fand denn die erste Premiere des „neuen" Nationaltheater-Ensembles nicht, wie vorgesehen, in der Schauburg, sondern am 9. Oktober 1945 im Ufa-Palast statt, den die Amerikaner zwar für ihre Zwecke beschlagnahmt hielten, dem Ereignis des ersten Nachkriegstheaters in Mannheim aber freimachten. Es gab vier ausverkaufte Vorstellungen. Am 11. November aber war es dann soweit, und wieder mag ein „Augenzeuge", der Mannheimer Kritiker Kurt Heinz zitiert sein, das Ereignis der Eröffnung des neuen „Theatergebäudes" in die Erinnerung zurückzurufen: „Wie ich an diesem 11. November 1945 vom Lindenhof zur ‚Schauburg' gekommen bin — ganz gewiß teils zu Fuß, ein Stück Wegs vielleicht auch mit einem Bus — das weiß ich nicht mehr genau. Doch das ‚Ereignis' selbst ist noch recht lebendig im Gedächtnis. Und auch das ein wenig seltsame, wohl zwischen Erhebung und Nachdenklichkeit pendelnde Gefühl, daß da nun wieder Theater gespielt wird, während ringsum noch die Trümmer in den nachtdunklen Himmel hinaufragten, während ich anderntags wieder Holzbalken aus dem meterhohen Schutt auszugraben hatte, um den Küchenherd heizen zu können. Ich sehe den damaligen Oberbürgermeister Joseph Braun auf der Bühne stehen und seine kleine Ansprache halten. Ich denke auch noch an die Torbögen, die das Spiel vom ‚Jedermann' einsäumten und so die erste Behelfsspielstätte abgaben für Victor Stefan Goertz, den Träger der Titelpartie, und für Herbert Doberauer, den Teufel, der da am Schluß als der um seinen ‚Lohn' Geprellte erbittert dem geläuterten reichen Mann und seinen Beschützern entgegenschrie: ‚Hie ist kein Weg, und da ist kein Weg' . . ."

Der Bann war gebrochen; es gab wieder ein „Theater" in Mannheim. Nachdem auch „Der Barbier" noch in die Schauburg eingezogen war, kamen in der Spielzeit 1945/46 noch sieben Opern, neun Schauspiele, eine Operette, ein Tanzabend und eine Märchenaufführung heraus, dazu Gastspiele in Heidelberg und Schwetzingen. Auch die Reihe der bereits vor Eröffnung des Hauses begonnenen Sinfonie-Konzerte wurde fortgesetzt. Natürlich konnte man bei den beschränkten Bühnenverhältnissen — der eigentliche Bühnenraum hatte nur 32 Quadratmeter Bodenfläche —

Schiller: „Wallenstein". Premiere: 15. September 1951. Inszenierung: Paul Riedy Bühnenbild: Fritz Riedl Darsteller: Erich Buschart, Hans Simshäuser, Rudolf Stromberg



auch nur ein beschränktes Repertoire bieten; die großen Klassiker und die große Oper mußten sich einen Zuschnitt, der den beengten Bühnenverhältnissen entsprach, gefallen lassen. Schwierigkeiten ergaben sich auch aus der Unmöglichkeit eines Bühnenumbaus innerhalb einer Inszenierung; die Kulissen mußten durch den Zuschauerraum auf die Bühne gebracht werden. Erst später konnte neben der Spielfläche wenigstens so viel Abstellraum geschaffen werden, daß ein Dekorationswechsel möglich wurde.
Es sind keine schönen Räume gewesen, die dem allmählich sich bildenden Nationaltheater-Ensemble und den Mannheimer Bürgern, die sehr bald ihre sprichwörtliche Theaterbegeisterung wiedergefunden hatten, zur Verfügung standen, doch gab es ungeachtet des Behelfsmäßigen eine beachtliche Zahl gewinnreicher Bühnenerlebnisse gerade



Gerhart Hauptmann/Carl Zuckmayer:
„Herbert Engelmann"
Premiere: 12. Mai 1952
Inszenierung: Heinrich Sauer
Bühnenbild: Fritz Riedl
Darsteller: Walter Kiesler, Clara Walbröhl

in diesen ersten Jahren. Zwar erforderte das Improvisatorische der Notbühne mancherlei Kompromisse, zwang aber andererseits zu einer szenischen Konzentration, die unmittelbarer zu wirken imstande war als der holde Schein des althergebrachten Illusionstheaters und aller glatte Perfektionismus.
Vor allem wurden nun Autoren gespielt, die in den Jahren der Bevormundung nicht hatten gespielt werden dürfen, und so standen denn in der ersten Spielzeit — wie auf vielen anderen deutschen Bühnen — Klabund auf dem Spielplan und Georg Kaiser (mit der deutschen Erstaufführung seines „Gärtners von Toulouse"), weiter Romain Rolland und Franz Molnar und auf der Musikbühne auch Igor Strawinskys „Geschichte vom Soldaten", die damals vielerorts ihre Renaissance erlebte. Endlich öffneten sich die Fenster in die große Welt, die lange Jahre

Das Drama „Herbert Engelmann" muß, im Sinne der Niederschrift Gerhart Hauptmanns aus dem Jahr 1924, als historisches Drama verstanden werden. Es ist, obwohl auf eine ganz bestimmte, scharf abgegrenzte Epoche fixiert, kein „Zeitstück" — es ist eine menschliche Tragödie, von der man eher sagen könnte, daß sie „zwischen den Zeiten" stattfindet, und deren Probleme und Charaktere nicht unter einem aktuellen Aspekt anzuschauen sind — *Carl Zuckmayer*

geschlossen waren, und neben vielem anderen, was man uns vorenthalten hatte in dieser Zeit, kamen nun amerikanische, englische und französische Autoren zu Wort, die zwar draußen längst Berühmtheit erlangt hatten, in Deutschland aber fast unbekannt geblieben waren. So erscheinen in den ersten Nachkriegsjahren Benjamin Britten mit seiner balladesken Oper „Peter Grimes" auf der Schauburg-Bühne, Gian Carlo Menotti mit der musikalischen Groteske „Die alte Jungfer und der Dieb" als europäische Erstaufführung, John B. Priestley mit seinem symbolischen „Inspektor" (der damals auf allen Bühnen herumgeisterte), Jean Giraudoux mit dem skeptischen Schauspiel „Der trojanische Krieg findet nicht statt", weiter, damals noch unbekannt, Max Frisch aus der Schweiz mit seinem Requiem „Nun singen sie wieder", Thornton Wilder aus Amerika mit seinem warnenden „Wir sind noch einmal davongekommen", Jean-Paul Sartre, der „Hinter verschlossenen Türen" die Hölle in uns selbst entdeckte, Arthur Miller mit seiner amerikanischen Tragödie „Der Tod des Handlungsreisenden" und T. S. Eliot mit seiner mysteriösen „Cocktail Party".

Der Anschluß an das internationale Theater war wieder hergestellt, und auch die Mannheimer durften — soweit es der bescheidene Rahmen ihrer Behelfsbühne zuließ — wieder Anteil haben am Repertoire des Auslands.

So ist denn aus den Spielplänen der Schauburg-Jahre deutlich das Bemühen abzulesen, aus der Fülle dessen, was den Deutschen „verboten" war, einiges Wichtige nachzuliefern, dann aber auch Kostproben dessen zu geben, was sich als „modernes Theater" neu abzuzeichnen begann. Man hat später — als das „Wirtschaftswunder" erfunden war — gern von einem „Theaterwunder" gesprochen im Zusammenhang mit dieser Zeit, und tatsächlich war die Muse Thalia niemals umschwärmter als in den entbehrungsreichen ersten Nachkriegsjahren, da man ihr weder ein würdiges Haus noch ziemliche Kleider zu bieten hatte. Man strömte ins Theater, begierig kennenzulernen, was die andern gemacht hatten, während bei uns weitermarschiert worden war, bis alles in Scherben fiel, feierte frohes Wiedersehen mit Bekannten wie Carl Zuckmayer und Franz Werfel, an deren früheres Schaffen verschwommene Erinnerungen bestanden, und wollte auch das gute Alte nicht missen. Shakespeare, Lessing, Schiller, Goethe, Kleist, auch Grillparzer und Hebbel gaben den klassischen Rahmen der Spielpläne des Schauspiels, und in der Oper Beethoven und Mozart, schon früh Verdi und Wagner (aus deren Werk

fast in jeder Spielzeit neue Inszenierungen erarbeitet wurden), Lortzing, Weber, Puccini und auch Richard Strauss.
Das große Ereignis jener Jahre, daß nun überhaupt wieder Theater gespielt wurde, blieb immer überschattet von den dürftigen Umständen, unter denen die einzelnen Aufführungen zustande kamen, und Regisseure und Bühnenbildner wurden mit jeder ihrer Inszenierungen erneut dem Problem konfrontiert, ihre Planungen der Enge des Spielfeldes und der Unmöglichkeit größerer Umbauten während der Aufführung zu unterwerfen. Dennoch gelangen auf der Liliputbühne Aufführungen von eindringlicher Wirksamkeit. Die Inszenierung von Paul Hindemiths „Cardillac", die im April 1948 in der Schauburg herauskam, sei als Beispiel dafür gesetzt: „Groß und massig und gefährlich thronte Hans Schweska in der Titelrolle hinter dem überdimensionalen Arbeitstisch des mörderischen Goldschmieds; wie brannte da die Leidenschaft des Besessenen von der Notbühne herunter ins Parkett, ohne Umweg, direkt ins Herz dessen zielend, der auf einem weichen Sessel allzu behäbig sitzen mochte", erinnert sich ein Kritiker. So blieb manches im Gedächtnis, was sich als Besonderes abzeichnete. Richard Dornseiffs fein abgestimmte Inszenierung des damals hochaktuellen Schauspiels „Des Teufels General", in der Willy Birgel mit sehr dezenten Mitteln den vom latenten Bewußtsein der Schuldverstrickung geprägten Fliegergeneral Harras spielte, gehört dazu. An Paul Riedys Inszenierung von Arthur Millers amerikanischer Tragödie „Der Tod des Handlungsreisenden" (mit Ernst Langheinz in der Rolle des Willy Lohmann) muß erinnert werden und an Erwin Piscators atemberaubende Realisation der „Hexenjagd" des gleichen Autors (im inzwischen zur Kammerbühne erkorenen Mozartsaal des Rosengartens), eine Aufführung, die erstmals in Mannheim das Spielpodium in die Mitte des Saales rückte, „den Zuschauer als selbständigen Partner des Spiels mit in den Raum einzubeziehen".
Wie Willy Birgel, der auch als Shaws „Kaiser von Amerika" (mit Elisabeth Raabe als Partnerin) gastierte, und Erwin Piscator, der später öfter in Mannheim Regie führte, kamen viele berühmte Gäste. So standen an einem glühend heißen Sommertag Albert und Else Bassermann — er wieder zum Ehrenbürger der Stadt ernannt — auf der Schauburg-Bühne als Pastor Manders und Frau Alving in Ibsens „Gespenstern", und man erinnert sich des rührenden Extempores der um die Gesundheit des Gatten besorgten Else, die den eintretenden Pfarrer — mutig improvisie-

Jean-Paul Sartre: „Die respektvolle Dirne"
Premiere: 20. September 1952
Inszenierung: Heinrich Sauer
Bühnenbild: Paul Walter
Darsteller: Walter Vits-Mühlen, Aldona Ehret



rend — aufforderte: „Legen Sie doch die Jacke ab, Herr Pfarrer, es ist so heiß heute!" Gustaf Gründgens kam mit dem Düsseldorfer Ensemble und als Kardinal in Jean Cocteaus „Bacchus", Käthe Gold und Josef Meinrad gastierten mit dem Burgtheater und Richard Billingers Dramatisierung von Knut Hamsuns lyrischer Novelle „Victoria", Hermine Körner stand als Madame Staël in Ferdinand Bruckners „Heroischer Komödie" auf der Mannheimer Behelfsbühne, eine glanzvolle Parade, zu der sich Tänzerinnen und Tänzer von internationalem Rang gesellten (so Mary Wigman, die spätere erste Schiller-Preisträgerin der Stadt, weiter Harald Kreutzberg, Ilse Meudtner, die Geschwister Höpfner und Dore Hoyer).
Nicht so rühmlich wie diese Ereignisse ist die Geschichte des endlichen Einzugs Bertolt Brechts auf die Mannheimer Bühne. Sein



Sidney Kingsley: „Sonnenfinsternis"
Premiere: 1. Februar 1953
Inszenierung: Paul Riedy
Bühnenbild: Hansheinrich Palitzsch
Darsteller: Lothar M.Schmitt, Gerhard Jentsch, Gerhard Just

Engagement im inzwischen abgespalteten östlichen Teil Deutschlands hatte ihn den offiziellen Kredit des Westens gekostet. Deshalb wurde die Mannheimer Aufführung seiner „Mutter Courage" (am 19. Mai 1953) hier quasi als Beispiel „sowjetzonaler" Theaterkunst und in ausdrücklichem Gegensatz zu der amerikanisch-westlichen „Sonnenfinsternis" von Sidney Kingsley (nach dem Roman des abtrünnig gewordenen Kommunisten Arthur Koestler) zur Diskussion gestellt, die unter spektakulären Umständen zwei Monate zuvor im Mozartsaal Premiere gehabt hatte. Immerhin Brecht und seine phrasenlose Demonstration der januskopfigen Unmoral des Krieges (mit Clara Walbröhl in der Titelrolle und Aldona Ehret als der stummen Katrin) hinterließen starke Eindrücke, stärkere als von der penetranten politischen Diskussion ausgingen, die bei der Dramatisie-

Die Gestalten in diesem Buch beruhen auf Erfindung; die Umstände, die ihre Handlungen bedingen, beruhen auf Geschichte. Das Schicksal des Mannes N. S. Rubaschow widerspiegelt die Schicksale einer Anzahl von Männern, die Opfer der sogenannten Moskauer Prozesse wurden. Einige unter ihnen waren dem Autor persönlich bekannt.
Arthur Koestler

rung von Koestlers Buch über die Moskauer Prozesse gegen prominente Parteimitglieder übrig geblieben war. Brechts Mannheimer Auftritt war übrigens nicht von langer Dauer. Als im Anschluß an den Ostberliner Aufstand des 17. Juni 1953 seine vieldiskutierte „Huldigungsadresse" an Walter Ulbricht veröffentlicht wurde, brach Mannheim wiederum mit Brecht: die „Mutter Courage" wurde vom Spielplan abgesetzt, und es dauerte ein Jahr, bis Bert Brecht wieder zu Wort kam in der „Schauburg", mit dem „Kaukasischen Kreidekreis" jetzt, den Heinz Joachim Klein inszenierte.
Weit über die Grenzen der Stadt hinaus ins Land drang die Kunde der skandalumwitterten Uraufführung der „Abstrakten Oper Nummer 1" von Boris Blacher und Werner Egk, die der sonst so gar nicht experimentierfreudige Hans Schüler wagte. Aus dem Theateralltag ragten Aufführungen wie Hartmut Boebels „Carmen"-Inszenierung, die Neueinstudierung von Ambroise Thomas' „Mignon" im Oktober 1946, Ernst Langheinz' Darstellung des „Datterich" von Elias Niebergall, eine gelungene Realisation der „Boheme" unter Fritz Rieger im Juli 1949, Eugen Szenkars „Fledermaus" an Silvester 1949 und in Heinrich Sauers Inszenierung und Paul Walters Ausstattung Paul Burkhards „Feuerwerk" im Februar 1953 (mit Natalie Hinsch-Gröndahl). An einen Kammerspielabend im Athene-Saal der Kunsthalle mit Heinrich Sauers Inszenierungen von Giraudoux' „Apollo von Bellac" und Jean-Paul Sartres „Respektvoller Dirne" sei erinnert. Unvergessen auch Herbert Maischs Inszenierung von Molières „Tartuffe" im März 1955, zu der er als Dorine aus Köln Edith Teichmann mitgebracht hatte; diese Aufführung reihte sich würdig an die in Mannheim legendär gewordene Aufführung der Molière-Komödie, die Maisch 1931 im Saal der Schloßbücherei herausgebracht hatte. An Elisabeth Vehlbehr muß erinnert werden und ihre ganz und gar entwaffnende Lady Cicely in Bernard Shaws Komödie „Kapitän Brassbounds Bekehrung", die Heinz Joachim Klein zum hundertsten Geburtstag des irischen Spötters im Sommer 1956 inszenierte, und doch auch an die Uraufführung von Nikos Kazantzakis' „Feuer über Sodom" im Dezember 1954, das zu schnellem Verlöschen verurteilt war (mit der Auswahl dessen, was als Uraufführung oder deutsche Erstaufführung geboten wurde, hatte man nicht immer eine glückliche Hand).
Was hier als Querschnitt durch ein elfjähriges Zwischenspiel darzustellen versucht wird, war keinesfalls das Ergebnis gemächlich fortschreitender Entwicklung, sondern mußte oft



Paul Burkhard: „Feuerwerk“
Premiere: 9. Februar 1953
Inszenierung: Heinrich Sauer
Musikalische Leitung: Hans Georg Gitschel
Bild: Paul Walter
Darsteller: Natalie Hinsch-Gröndahl, Irene Ziegler, Hanna Meyer, Arnold Richter und Ensemble

unter deprimierenden Umständen erkämpft und erarbeitet werden. Die euphorische Stimmung, in der man 1945 ans Werk gegangen war und die mitgeholfen hatte, viele aus der materiellen Not resultierende Schwierigkeiten zu überwinden und sich abzufinden mit den armseligen Bühnenverhältnissen, den ungenügenden Probenräumen und den primitiven Werkstätten, war immer wieder schweren Belastungsproben ausgesetzt, und auch die Ausweitung des Spielbetriebs, nicht zuletzt notwendig geworden durch ein auf Wunsch des Publikums schon in der zweiten Spielzeit aufgelegtes Abonnement, erforderte ein immer intensiveres Engagement aller Beteiligten.
Carl Onno Eisenbart kehrte mit der Gründung des Mannheimer Morgen als erster Mannheimer Tageszeitung der Nachkriegszeit in sein ursprüngliches Metier zurück. An seiner

Es ging zu wie auf einer Faschingsredoute, und manch einem im Parkett mag das Fell gejuckt haben, sich Hals über Kopf mitten hineinzustürzen in den jubelnden Trubel der Bühne . . .
wgi im „Mannheimer Morgen“

Stelle wurde (in der Spielzeit 1946/47) Erich Kronen zum Intendanten berufen, der unter Friedrich Brandenburg bis zur Schließung des Nationaltheaters 1944 Oberspielleiter der Oper gewesen war. Schon in der nächsten Spielzeit — Kronen übernahm das Opernhaus in Bremen — gab es wieder einen Wechsel, und Richard Dornseiff (wie Kronen ehemaliges Mitglied des Nationaltheaters) übernahm die Intendanz. Während seines Wirkens kam die Währungsreform mit ihrer radikalen Umwertung aller Werte und einem Besucherschwund, der die Existenz der Notbühne mit ihren 900 Plätzen stark gefährdete. In dieser Zeit wurde Fritz Rieger leitender Kapellmeister für Oper und Konzert; Richard Laugs war zunächst noch 1. Kapellmeister. Hartmut Boebel aus Würzburg löste als Opernspielleiter Max Heinrich Fischer ab. Nach Dornseiff, der auf die Intendanz verzichtete, um wieder ausschließlich als Spielleiter des Schauspiels tätig zu sein, wurde der Intendantenstuhl mit Beginn der Spielzeit 1949/50 mit Richard Payer besetzt, dessen angegriffener Gesundheitszustand den sich häufenden Schwierigkeiten weder psychisch noch physisch gewachsen schien. Hinzu kam, daß er bei Dr. Hermann Heimerich, der nach dem Tode von Dr. Fritz Cahn-Garnier wieder zum Oberbürgermeister von Mannheim berufen worden war, nur zögernde Unterstützung für seine Bemühungen um die Erhaltung der Schiller-Bühne fand. Nach Richard Payers tragischem Tod — er endete durch Selbstmord — gab es zunächst keinen Intendanten für das Nationaltheater. Unter dem Vorsitz von Stadtrat Dr. Florian Waldeck übernahm ein dreiköpfiges Vorstandskollegium die Leitung des Theaters, dem Professor Eugen Szenkar, der als „Opern- und Generalmusikdirektor“ Nachfolger des nach München verpflichteten Fritz Rieger geworden war, Schauspieldirektor Paul Riedy, der den Platz des erkrankten Richard Dornseiff eingenommen hatte, und Verwaltungsdirektor Fritz Kräger angehörten.
Dieses Interregnum dauerte bis zum August 1951 und wurde durch das Engagement des bisherigen Lübecker, früher Leipziger Intendanten Dr. Hans Schüler beendet, der berufen war, das Nationaltheater aus dem Provisorium der Schauburg in ein neues Haus zu führen. Am Anfang seiner Mannheimer Tätigkeit stand die unangenehme Auseinandersetzung mit Eugen Szenkar, dem die Mannheimer Plattform bald zu klein geworden war und der Anfang 1952 ein Angebot Düsseldorfs annahm, das über ein intaktes Opernhaus verfügte und überdies auch finanzkräftiger war als Mannheim. Der Düsseldorfer

Mit seinem Glück, seiner Gefahre
Der Krieg, er zieht sich etwas hin.
Der Krieg, er dauert hundert Jahre
Der g'meine Mann hat kein'n Gewinn.
Ein Dreck sein Fraß, sein Rock ein Plunder!
Sein halben Sold stiehlts Regiment.
Jedoch vielleicht geschehn noch Wunder:
Der Feldzug ist noch nicht zu End!
Das Frühjahr kommt! Wach auf, du Christ!
Der Schnee schmilzt weg! Die Toten ruhn!
Und was noch nicht gestorben ist
Das macht sich auf die Socken nun.
Bertolt Brecht (Mutter Courage)

Vertrag des in Mannheim gefeierten und hofierten Künstlers, dessen Mitarbeit Dr. Heimerich sich gern für ein weiteres Jahr gesichert hätte, rief Enttäuschung und Verärgerung hervor; Szenkar wurde im Einvernehmen mit dem Kulturausschuß binnen 24 Stunden von sämtlichen Rechten und Pflichten seines Mannheimer Vertrages entbunden. Eine am 26. März 1952 aus Anlaß des 125. Todestages Ludwig van Beethovens angesetzte „Fidelio"-Aufführung, die er hatte dirigieren sollen, wurde bereits von Karl Fischer, dem aus Berlin neu engagierten Ersten Kapellmeister übernommen. Karl Fischer war für Richard Laugs engagiert worden, der die endlich wiedererstandene Musikhochschule übernommen hatte. Im übrigen aber begann nun, nachdem man nach der Finanzreform von einer Krise in die andere getaumelt war, eine Zeit der äußeren und inneren Stabilisierung, und wenn auch das „neue Haus" noch immer ein Wunschtraum war, zeichnete sich doch allmählich deutlicher die Möglichkeit einer Realisierung des lang diskutierten Projektes ab. Szenkars Nachfolger wurde Generalmusikdirektor Herbert Albert, der aus Graz nach Mannheim geholt wurde. Noch einmal gab es ein großes Revirement in den Führungspositionen des Nationaltheaters. Neben Schüler und dem bewährten Verwaltungsmann Fritz Kräger (der am 1. Januar 1957 von Willi Tronser abgelöst wurde) wirkten nun Dr. Joachim Klaiber als Oberregisseur der Oper, zunächst Heinrich Sauer und dann Heinz Joachim Klein als Oberspielleiter des Schauspiels, Karl Fischer als Erster Kapellmeister, Joachim Popelka (seit dem Neubeginn dabei) als Chordirektor, Dr. Claus Helmut Drese als Dramaturg, Paul Walter als Ausstattungsleiter und Gerda Schulte als Kostümbildnerin.

Diese „Schüler-Zeit", die das Provisorium in der Schauburg beendete, blieb einigermaßen verschont von Erschütterungen ähnlicher Art, wie sie die ersten Jahre nach der Währungsreform gekennzeichnet hatten. Der Geldüberhang der ersten Nachkriegsjahre war vom scharfen Wind der Abwertung über Nacht verweht worden und damit die Hoffnung auf nennenswerte Zuschüsse aus den öffentlichen Kassen. Man war schon zufrieden, daß Willy Birgel und sein „Teufels General" am Schluß der Spielzeit 1947/48 sieben (!) für neue harte D-Mark ausverkaufte Häuser eingebracht hatte, sah aber im übrigen mit bangen Erwartungen in die Zukunft. Und es kam denn auch prompt zu einer existenzbedrohenden Krise, auf deren Höhepunkt gar die Schließung des Theaters drohte. Dabei hatte noch im Januar 1949 Oberbürger-

Bertolt Brecht: „Mutter Courage und ihre Kinder"
Premiere: 19. Mai 1953
Inszenierung: Paul Riedy
Bühnenbild: Hansheinrich Palitzsch
Darsteller: Clara Walbröhl, Aldona Ehret, Gerhard Jentsch, Arnold Richter



meister Dr. Cahn-Garnier in einer Verwaltungsausschuß-Sitzung auf die Notwendigkeit höherer Staatszuschüsse für das Nationaltheater hingewiesen (bei einem Gesamtbedarf von rund 1 Million Mark für die Spielzeit 1948/49 waren es 150 000 Mark, die das Land zusteuerte) und keinen Zweifel darüber gelassen, daß das Theater — um weiter bestehen zu können — eine neue Spielstätte mit größerem Fassungsvermögen brauche. Cahn-Garnier liebäugelte dabei mit dem Ausbau geeigneter Räume im zerstörten Schloß. Diese Überlegungen gingen davon aus, daß mit einem solchen Projekt ein ausgedehnter Flügel des Schlosses zugleich mitaufgebaut werden könne und der Staat als Eigentümer hieran besonders interessiert sein müsse. Es wurde sogar ein Ideenwettbewerb ausgeschrieben, bei dem eine Stuttgarter Architektengruppe den ersten und

Die Musik drückt nicht diese oder jene einzelne oder bestimmte Freude, diese oder jene Betrübnis oder Schmerz oder Entsetzen oder Jubel oder Lustigkeit oder Gemütsruhe aus, sondern d i e Freude, d i e Betrübnis, d e n Schmerz, d a s Entsetzen, d e n Jubel, d i e Lustigkeit, d i e Gemütsruhe selbst, gewissermaßen in abstracto, das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk, also auch ohne Motive dazu *Arthur Schopenhauer*

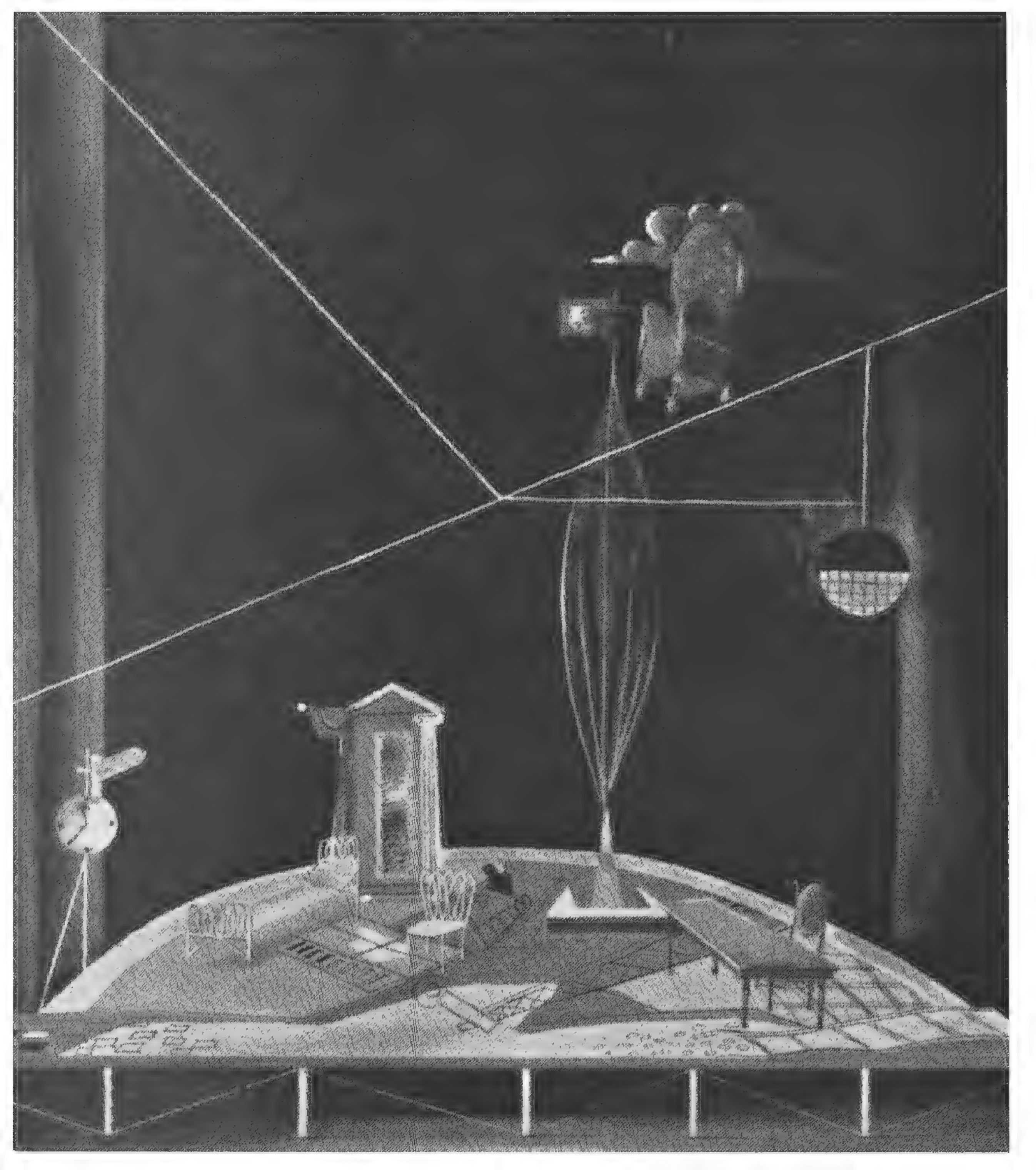
der Mannheimer Architekt Willy Mühlau den zweiten Platz erhielten. Die Ausführung dieser Pläne allerdings unterblieb wegen technischer und besonders finanzieller Schwierigkeiten, und statt des Neubaus — ein Wiederaufbau an der alten Stelle schloß sich aus vielerlei Gründen aus — wurde nun im Stadtrat ein „Kurpfälzisches Nationaltheater Mannheim-Heidelberg“ diskutiert, eine Zusammenlegung der Mannheimer und Heidelberger Bühnen also. Oberbürgermeister Dr. Hermann Heimerich versuchte das nach Cahn-Garniers Tod seinen Mannheimern schmackhaft zu machen und schilderte in einem Aufsatz „Das Theaterproblem in Mannheim“ die Vorzüge einer solchen Fusionierung: „Es ist selbstverständlich, daß auch Mannheim einiges aufgeben muß, wenn es die große Oper und sein Orchester in dem bisherigen Umfange aufrecht erhalten will. Ein eigenes Schauspiel kann sich in einem solchen Falle Mannheim mit dem geminderten Zuschuß nicht mehr leisten. Das braucht aber kein Nachteil zu sein; denn ebenso wie Heidelberg in einem solchen Fall eine gut geleitete Oper von Mannheim beziehen kann, wird Mannheim ein gut geleitetes Schauspiel von Heidelberg übernehmen können. Wenn in diesen Tagen in Mannheim wiederholt geäußert worden ist, daß man die ‚Schillerbühne‘ nicht aufgeben dürfe, so gehört das in den Bereich des Sentiments, genau wie zum Beispiel die Anhänglichkeit an ‚Altbaden‘. Die ‚Schillerbühne‘, auf der zum ersten Mal ‚Die Räuber‘ in Mannheim gespielt wurden, ist endgültig zerstört; an ihre Stelle ist der Raum eines ehemaligen Kino-Theaters getreten, der nicht dieselbe Atmosphäre bieten kann wie das alte Mannheimer Haus. Es gibt auch heute keinen Dalberg und keinen Iffland mehr, und es gibt offenbar leider auch kein Stück, das ebenso revolutionär zu wirken imstande wäre, wie es einstmals ‚Die Räuber‘ taten. Warum sollte ein Heidelberger Schauspiel in Mannheim nicht die gleichen kulturellen Bedürfnisse erfüllen können wie eine eigene Mannheimer Schauspielbühne?“

Heimerichs Plan konnte sich allerdings nicht durchsetzen, zumal es Proteste regnete und auch das Schauspielensemble des Nationaltheaters in einer Erklärung darauf hinwies, daß mit einer Fusion der benachbarten Bühnen Mannheim und Heidelberg „das Mannheimer Nationaltheater im eigentlichen Sinne“ aufhören würde zu bestehen. „Denn — ohne die mehr in Gefühlsregionen wirksame Bedeutung der Musik irgendwie schmälern zu wollen — das Gesicht, der geistige Gehalt, die kulturelle Bedeutung des Theaters beru-

Boris Blacher: „Abstrakte Oper Nummer 1"
Uraufführung: 17. Oktober 1953
Inszenierung: Dr. Hans Schüler
Musikalische Leitung: Herbert Albert
Chöre: Joachim Popelka
Bühnenbild: Paul Walter

hen seit je und überall auf dem Schauspiel. Mannheim bildet hierin am allerwenigsten eine Ausnahme . . . " Statt dessen — und dies war der Initiative von Richard Payer zu verdanken, der die Bürgerschaft zur Rettung des bedrohten Mannheimer Nationaltheaters aufgerufen hatte — bildete sich unter Vorsitz von Carl Reuther, Dr. Carl Kober, Richard Böttger, W. R. Boveri, Dr. Paul Feiler, Hugo Hellmuth, Dr. Ludwig Krieger, Dr. Emmy Rebstein-Metzger, Marie Scherer und Robert Sieber am 3. März 1950 die „Gesellschaft der Freunde des Mannheimer Nationaltheaters", die in einem Aufruf an die „Mitbürgerinnen und Mitbürger von Mannheim" zur Erhaltung und Förderung des Mannheimer Nationaltheaters aufforderte und sich die „Wiederherstellung der traditionellen Verbundenheit der Mannheimer Bevölkerung mit ihrem Theater" zum Ziel gesetzt hatte. „In der Be-





Ugo Betti: „Der Spieler". Premiere: 23. Oktober 1953. Bühnenbildentwurf: Paul Walter

urteilung des Kulturwillens der Bürgerschaft Mannheims", so hat Dr. Carl Kober es in einem Memorandum festgehalten, „standen die Ansichten der Gesellschaft zeitweilig denen des Oberbürgermeisters diametral gegenüber", doch entwickelten sich aus solchen Kontroversen mit der Zeit fruchtbare Gespräche auch über den Neubau. „Dr. Heimerich machte sogar von sich aus den Vorschlag, nach dem Vorbild anderer Städte eine Theaterlotterie zu veranstalten, deren Rechtsträger die ‚Gesellschaft' sein könne. Er glaubte, daß eine solche Lotterie einen brauchbaren Test abgeben könne für die Beurteilung der Theaterfreudigkeit der Mannheimer Bevölkerung."
Das Ergebnis der dann im Sommer 1952 veranstalteten Tombola zum Wiederaufbau des Nationaltheaters, für die Oberbürgermeister Dr. Heimerich bei der Eröffnung des Mu-

sensaals im Rosengarten am 30. Januar 1952 die Devise ausgab „Nur müssen wir ein Theater bauen!“, war überwältigend. In hundert Verkaufstagen wurden 1,3 Millionen Lose abgesetzt, die einen Gesamtbetrag von 656 000 Mark erbrachten, von denen nach Abzug beträchtlicher Steuern und geringer Unkosten rund 530 000 Mark übrigblieben.
Eine zweite Tombola mit volksfestähnlichem Charakter — auf dem Paradeplatz wurde ein Zwölf-Zentner-Ochse am Spieß gebraten und verspeist — brachte noch einmal runde 470 000 Mark ein, so daß aus Bürgerinitiative ein Baukostenzuschuß von einer Million Mark zur Verfügung gestellt werden konnte.
Schon 1952 war ein zweiter Architektur-Wettbewerb für einen Nationaltheater-Neubau ausgeschrieben worden, an dem sich so prominente Architekten wie Mies van der Rohe und Hans Bernhard Scharoun beteiligten. Der Auftrag fiel im Frühjahr 1954 an den Frankfurter Architekten Gerhard Weber, dessen Pläne für die Hamburgische Staatsoper in Mannheim auf großes Interesse gestoßen waren. Die Grundsteinlegung fand am 18. Juni 1954 auf dem Goetheplatz statt, der vom Stadtrat als bestgeeignet aus einer großen Zahl anderer Vorschläge ausgewählt worden war.
Dem Grundstein wurde eine Urkunde beigegeben, die „in Zuversicht und Hoffnung auf ein glückliches Gelingen“ kurzen Überblick gibt über die Vorgeschichte des Theater-Neubaus. Sie hat folgenden Wortlaut:
„In der Nacht vom 5. zum 6. September 1943, als die Stadt Mannheim die furchtbarste Zerstörung ihrer Geschichte erlitt, sank das ehrwürdige Gebäude des Mannheimer Nationaltheaters, eines der großen architektonischen Zeugnisse der einstigen kurpfälzischen Residenz, in Schutt und Asche. Über eineinhalb Jahrhunderte lang war dieses Haus Schauplatz glanzvoller Bühnenkunst gewesen; ihm und seinen Künstlern gehörte die Liebe der Bevölkerung. In Zeiten wirtschaftlichen Wohlstandes, wie in den Jahren bitterer Not fühlten sich die Bürger Mannheims einig in der Begeisterung und der Fürsorge für ihr Theater, dem sie stets große materielle Opfer zu bringen bereit waren.
Ungeheure Schwierigkeiten der Nachkriegsjahre vermochten nicht, die Liebe der Mannheimer zu ihrem Theater auszulöschen.
So kann heute, neun Jahre nach dem Ende des zweiten Weltkrieges, in den Tagen, da das Nationaltheater sein 175jähriges Jubiläum begeht, der Grundstein für einen neuen Theaterbau gelegt werden. Das Zusammenwirken von Bürgerschaft, Stadtrat und Stadtverwaltung schuf in jahrelangem Bemühen

Überall dort, wo die Ablehnung des politischen Gegners grausame Formen annimmt, wo man ihn mißhandelt und austilgt, eben weil man in ihm nicht mehr den Menschen sehen kann, sondern etwas dämonisch Inspiriertes — überall dort wirkt auch in unserem Jahrhundert der alte Hexenwahn.
Arthur Miller zu seiner „Hexenjagd"

und mit unerschütterlicher Beharrlichkeit die Voraussetzungen für dieses Unternehmen.
Dank großzügiger Spenden der einheimischen Wirtschaft und Industrie, dank der Opferbereitschaft der Bürger aus allen Kreisen der Bevölkerung, dank auch der Förderung durch das Land Baden-Württemberg konnten erhebliche Mittel aufgebracht werden, um das Wagnis eines Theaterbaues zu verwirklichen.
Die eigens gegründete ‚Stiftung Nationaltheaterbau Mannheim' beschloß durch ihr Kuratorium, dem die Vertreter des Stadtrats, der ‚Gesellschaft der Freunde des Mannheimer Nationaltheaters' und der Ministerien angehören, nach gewissenhafter Prüfung aller Entwürfe, dem Architekten Gerhard Weber, Frankfurt am Main, den Bau des Theaters zu übertragen.
In Zuversicht und Hoffnung auf ein glückliches Gelingen beginnen wir das Werk — eingedenk einer großen Vergangenheit und erfüllt von der hohen Verantwortung, die einer um neue Formen ringenden Gegenwart für die Entfaltung des künstlerischen und kulturellen Lebens vor der Zukunft auferlegt ist. An neuer Stelle, in neuer Gestalt soll das Mannheimer Nationaltheater neu erstehen, als eine Stätte des lebendigen Theaters, von dem Schiller einst in Mannheim gefordert hat, daß es ‚dem nach Tätigkeit dürstenden Geist einen unendlichen Kreis eröffnet und die Bildung des Verstandes und des Herzens mit der edelsten Unterhaltung vereinigt'."
Unterschrieben ist das Dokument von Oberbürgermeister Dr. Heimerich, den damaligen Vorsitzenden der Stadtratsfraktionen Jakob Sommer (SPD), August Kuhn (CDU), Wilhelm Geppert (DVP) und Annette Langendorf (KPD) und den Mitgliedern des Kuratoriums der „Stiftung Nationaltheaterbau" Dr. Wilhelm Bergdolt, Konrad Haas, Dr. Hans Leonhard Hammerbacher, Dr. Carl Kober, Carl Reuther, Dr. Adolf Schüle, Karl Schweizer, Dr. Florian Waldeck und Kurt Weber. Diese Stiftung war in einer Stadtratssitzung vom 30. Juni 1953 mit dem Zweck gegründet worden „die Kunst dadurch zu fördern, daß sie durch Stiftungen die für den Bau erforderlichen Mittel aufbringt, den Bau durchführt und das Gebäude unterhält".
Alsbald rüstete man in der Schauburg mit Eifer und neuem Mut für die Übersiedlung in das „neue Haus", die zum 175. Jubeltag der „Räuber"-Uraufführung am 13. Januar 1957 geplant war. Ereignisse, die sich hervorhoben aus jenen letzten Jahren, waren unter anderem noch die Schiller-Tage von 1955 aus Anlaß des 150. Todestages, bei denen neben der bei den Weimarer Schiller-Feiern gezeigten Aufführung der „Verschwörung des

Arthur Miller: „Hexenjagd". Premiere: 20. September 1954. Inszenierung: Erwin Piscator Bühnenbild: Paul Walter. Walter Kiesler als Unterstatthalter Danforth



Fiesko zu Genua" in Claus Helmut Dreses Inszenierung auch die „Phaedra" in einer Einrichtung von Heinrich Sauer, „Kabale und Liebe" in einer Inszenierung von Heinz Hilpert, „Wilhelm Tell" in einer Inszenierung von Gustav Rudolf Sellner und eine szenische Lesung des „Demetrius"-Fragments geboten wurden. Auch an einen Mozart-Zyklus unter der musikalischen Leitung von Karl Fischer und Herbert Albert aus Anlaß des 200. Geburtstags des Komponisten im Jahre 1956 soll erinnert werden, der von „Idomeneo" über die „Entführung", über „Figaro", „Don Giovanni", „Cosi fan tutte" bis zur „Zauberflöte" reichte und den ganzen Mozart in seiner vielseitigen Größe offenbarte. Die letzten Premieren auf der Schauburg-Bühne waren Ernst Kreneks Zwölf-Ton-Oper „Pallas Athene weint" (mit Heinz Sauerbaum, der die Partie des Alkibiades schon in Hamburg

gesungen hatte) und eine Bearbeitung der Komödie „Das Kaffeehaus" von Goldoni durch Kurt Adalbert, die trotz des Mitwirkens des brillanten Horst Bollmann das Scheiden von der Schauburg leicht machte.
So war man schließlich froh, das Ende des Zwischenspiels vor Augen zu haben und Abschied nehmen zu können von den häßlich verstaubten Mauern des düsteren Hinterhauses in der Breiten Straße, der erdrückenden Enge seiner Foyers, den gräßlichen Garderobenverhältnissen, der Armseligkeit seines Parketts und von der küchenduftenden Atmosphäre, die von „Spinglers Keller" heraufwehte ... Die Wehmut und die Sehnsucht nach den „schönen Stunden" in der Schauburg stellten sich erst später ein, als man — nach vermutlich allzu hochgeschraubten Erwartungen ein wenig enttäuscht — zurückschauend feststellte, daß auf den schmalen Behelfsbrettern dort die Auseinandersetzung mit den Problemen unserer Zeit oft engagierter und packender betrieben worden war, als das mit mancher späteren, vielleicht perfektionierter dargebotenen Aufführung gelang.

Das neue Nationaltheater

Peter Mertz

In seiner Eröffnungsansprache sagte Dr. Gebhard Müller, der Ministerpräsident Baden-Württembergs: „Dem echten Mannheimer kann nichts Schlimmeres passieren, als wenn man drinnen und draußen nicht über sein Theater spricht." Jetzt hatten die Mannheimer ihre helle Freude, denn für einige Tage wurde in der Stadt fast ausschließlich vom Theater gesprochen. Daß Buchhandlungen für das Nationaltheater warben, war man gewohnt, daß die Textilbranche Frack, Smoking und Abendkleid mit einem deutlichen Hinweis auf das Ereignis anpries, war logisch, daß jedoch auch Porzellan und Parfüm, Eisen- und Eßwaren für Nationaltheaterbesucher angeboten wurden, deutete auf etwas Besonderes hin: Mannheim besaß wieder ein Nationaltheater. Endlich. Am Samstag, dem 12. Januar 1957, öffneten sich die gläsernen Tore für die Gäste, die zum Festakt um 11 Uhr im Großen Haus gekommen waren. Die Bühne war rot ausgeschlagen. Das Nationaltheaterorchester unter Prof. Albert begann mit Händels D-Dur Ouvertüre. Oberbürgermeister Dr. Reschke legte ein Bekenntnis der Stadt zu ihrem Theater ab, und der Ministerpräsident des Landes überreichte ihm einen Scheck von 10 000 DM. Carl Reuther, der Vorsitzende der Gesellschaft der Freunde des Nationaltheaters, wies auf die lange, ungebrochene Tradition hin, die in dieser Stadt und in diesem Theater besteht, und dann war der feierliche Augenblick da: Der Architekt Prof. Weber übergab den Schlüssel des Theaters dem Oberbürgermeister, der ihn weiter an den Intendanten Dr. Schüler reichte. Mannheim hatte wieder sein Nationaltheater.

Dr. Schüler zog mit seiner ersten Rede im neuen Haus die Richtlinien, nach denen er das Theater zu führen gedachte. Er verstand das Theater als die „allertreueste Opposition" des Staates, als zwischen Tradition und Wagnis stehend. Klar bekannte er sich zum Ensemblegedanken: „Das Nationaltheater ist kein Rangierbahnhof für Schlafwagenstars." Unter dem Motto der Tradition standen auch die beiden Eröffnungsvorstellungen, die als Voraufführungen am Samstagabend für Ehrengäste gegeben wurden: vor 175 Jahren, am 13. Januar 1782 wurden Schillers „Räuber" am Nationaltheater uraufgeführt, und Webers „Freischütz" war die letzte Vorstellung, die am 5. September 1943 im alten Haus des Nationaltheaters stattgefunden hatte.

Unter großer Anteilnahme der Bevölkerung, die die Ehrengäste im hellerleuchteten Foyer ein wenig neidisch doch zugleich auch stolz betrachtete, begannen die beiden Festaufführungen. Man sah den Ministerpräsidenten des

Landes, den herrschenden OB Reschke und seinen Amtsvorgänger Prof. Heimerich, Bürgermeister Trumpfheller, Mary Wigman, die seit Jahren mit dem Nationaltheater eng verbunden war, Caterina Valente und Florian Waldeck, die Gorvin, die am Vormittag für Jürgen Fehling den Schillerpreis entgegengenommen hatte und Herbert Maisch, Mannheims einstigen Intendanten.
Dr. Schüler hatte für Schillers „Räuber“ im Kleinen Haus seinen Freund Erwin Piscator gewonnen — und er hatte eine kluge Wahl getroffen, denn Piscator verstand es, schon in seiner Regiekonzeption das Besondere des Kleinen Hauses herauszustellen. Sein Bühnenbildner Paul Walter schuf ihm mitten im Haus eine Arenabühne. Wie zwei Pole liegen einander gegenüber: das Schloß der Moor und die Böhmischen Wälder. Piscator zieht die beiden Galerien mit ins Spiel hinein und entwickelt das Drama von diesen beiden Bau- und Raumkomplexen langsam, aber mit einer verblüffenden Folgerichtigkeit. Wie einst in seiner berühmten Inszenierung 1926 im Theater am Gendarmenmarkt läßt er Szenen über- und nebeneinander spielen. Piscator setzt die dramatischen Momente wie ein Mosaik zusammen. Er geht fast episch vor, bleibt auf weite Passagen hin kühl, immer dem Raum und seiner Konzeption angepaßt. Die „Erde“, in die sich der junge Moor krallt, ist ein von unten angestrahlter Eisenrost. Und dennoch unterschlägt Piscator nicht das Pathos des jungen Schiller, nicht Aufschrei und Verzweiflung, Anklage und tödlichen Irrtum. Dabei folgt Piscator anfangs noch der alten Werteverteilung: auf der einen Seite steht der kalte, häßliche und böse Franz — gespielt von Ernst Ronnecker —, lauernd, seine Chancen stets berechnend und auf der anderen Seite der edle Idealist Karl — gespielt von Hans Peter Thielen. Aber, wie schon 1926, deutet Piscator an, daß dieser Überschwang des Idealismus, mit dem sich Karl aus eigener Machtvollkommenheit zum Rächer einer ungerechten Gesellschaftsordnung einsetzt, ebenso folgerichtig in den Abgrund zu führen droht, daß zum Schluß die beiden Brüder garnicht so weit voneinander entfernt sind. Und zwischen den Brüdern ein Opfer: Amalia — gespielt von Anneli Granget. Die Räuberbande — in ihr Horst Bollmann als Schufterle und Karlheinz Martell als Roller — ist streng choreographisch geführt. Das begeisterte Publikum harrte bis über Mitternacht fasziniert aus.
Zur gleichen Zeit hob sich im Großen Haus der Vorhang für Carl Maria von Webers Oper „Der Freischütz“. Intendant Schüler führte selbst Regie. Er hatte sich zusammen mit



Friedrich Schiller „Die Räuber" Mit der Premiere am 13. 1. 1957 wurde das Kleine Haus eröffnet. Inszenierung: Erwin Piscator Bühnenbild: Paul Walter

„Das Wesentliche der Mannheimer Piscator-Inszenierung aber ist, wie sie den Raum füllt, wie sie die Stufen auf beiden Seiten der Bühnenfläche zum dramatischen Element werden läßt, wie sie die Szene in ständiger Bewegung hält und durch immer neue Stimmen, Gänge und Beleuchtungen zuspitzt . . ."
Mannheimer Morgen 14. 1. 1957

seinem Bühnenbildner Paul Walter zu einer stilisierten Lösung entschlossen, klammerte aber die romantischen Elemente nicht zu stark aus.
Piscator bewies mit seiner Inszenierung die Variabilität des Kleinen Hauses, Prof. Albert zeigte, daß die Akustiker, aller Skpesis zum Trotz, Recht behielten: der Orchesterklang im Großen Haus wird von allen Kritikern gerühmt. „Außer in Bayreuth und in Wien aber bin ich nirgendwo einem Raum begegnet, in dem sich der Orchesterklang so berückend weich und modulationsreich, in jedem Instrument hörbar und doch als ein Ganzes ausbreitet", schrieb begeistert Kurt Heinz im Mannheimer Morgen.
Für die Agathe hatte sich Schüler aus Stuttgart Lore Wissmann geholt, das Ännchen sang Petrina Kruse, den Max Hasso Eschert und den Kaspar Willi Wolff.

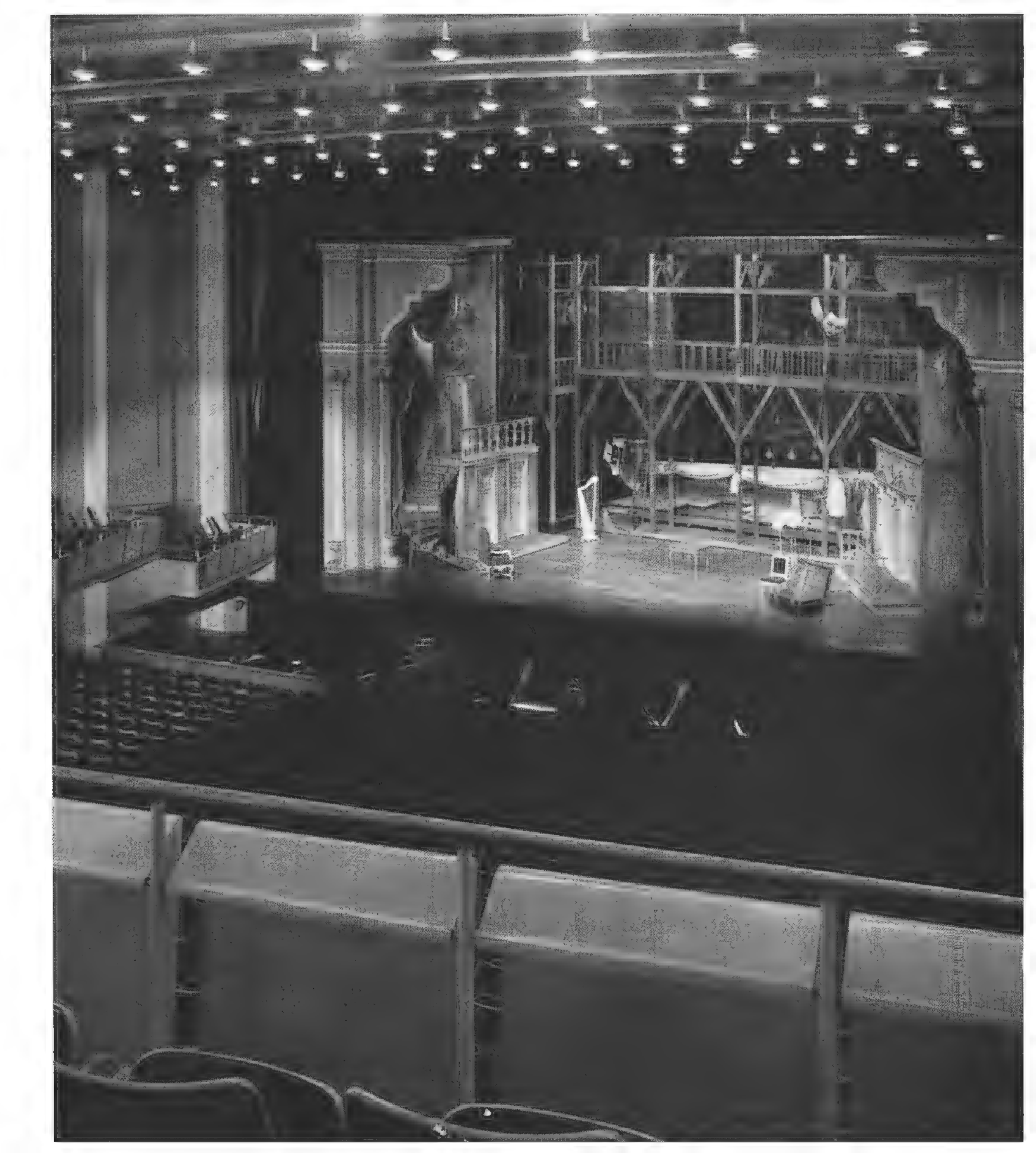
„Der Bau ist vollendet. Das sich bewährende Schaffen beginnt", hatte Dr. Reschke bei der Eröffnung gemeint — und diese Bewährung brachte neben Erfolgen manche Enttäuschung — auch für den Architekten, für Ensemble und Publikum. Ein Erfolg wurde der erste Ballettabend im Großen Haus, der als Festaufführung am Montag, dem 14. Januar Premiere hatte. Auf dem Programm standen Antonio Vivaldis vier Concerti grossi, Samuel Barbers „Medea" und „Der Dreispitz" von Manuel de Falla. Choreographin war Ingeborg Guttmann, und Karl Fischer konnte erneut die ausgezeichnete Akustik des Großen Hauses unter Beweis stellen.
Die kühle und angenehm klare Architektur des Kleinen Hauses verliert auch dann nichts von ihrem herben Reiz, wenn man den Raum als Guck-kastenbühne verwendet. Heinz Joachim Klein inszenierte „Das Tagebuch der Anne Frank". Er selbst spielte den Vater Frank. Mit der Wahl dieses Stückes hielt sich Schüler genau an seine Maxime: stets der Tradition verpflichtet und der Moderne aufgeschlossen zu sein.
Eine Enttäuschung allerdings harrte der Opernfreunde: das Kleine Haus eignete sich weniger für die Oper. Mozarts „Entführung aus dem Serail" war vom Regieteam Albert, Klaiber und Walter in der Schauburg so konzipiert worden, daß sie in das Kleine Haus übernommen werden konnte. Aber der Orchesterklang wurde stumpf, die Stimmen kamen nicht über die Rampe. Die Kühle der Architektur, die Betontreppen auf beiden Seiten, die fast büromäßig gegliederte Regiezone im Hintergrund, die roten Hohlziegelwände ließen für die Oper keine Atmosphäre aufkommen, wie sich hier schon in den ersten Wochen des Theateralltags zeigte.



Das neue Haus

Da stand es nun, das neue Haus — bestaunt, gefeiert, mit Mißtrauen bedacht und skeptisch belächelt. 18 Millionen hatte es gekostet. Man wird den Zuschuß erhöhen müssen. Und schon fragten sich Skeptiker, ob sich die Stadt nicht ein zu großes, zu prunkvolles Haus geleistet habe, vielleicht auch ein zu modernes. Keineswegs alle Mannheimer waren ja mit dem Entwurf von Professor Gerhard Weber einverstanden gewesen. Die alten Mannheimer konnten sich nur schwer an diese rationale, fast logische Kombination von Stahl, Beton und Travertin, von Glas und Licht gewöhnen. Vielen waren die Konturen zu hart, zu unpoetisch. Man trauerte der heimligen Atmosphäre des geliebten alten Hauses nach, in dem noch so viel an die gute alte Zeit erinnert hatte. Und der zeitliche Abstand ließ diese Erinnerungen noch goldener werden. Andere hingegen fanden gerade in der geometrischen Architektur ihre Zeit und ihre Stadt, eine moderne Industriestadt, repräsentiert. Zwar gewöhnte man sich mit den Jahren an den ungewöhnlichen Bau am Goetheplatz, doch selbst in der überregionalen Presse war der Bau von Weber keineswegs unumstritten. Alle Zeitungen lobten zwar die Gesamtkonzeption, doch gerade gegen das Kleine Haus wurden Einwände laut. Die „Stuttgarter Nachrichten" schrieben, man gelange „unversehens in einen Raum, wie man ihn ähnlich in einem Zirkus oder in einer Turnhalle, aber gewiß noch in keinem Theater erfahren habe." Andere wieder hatten die Intentionen des Architekten begriffen. Sie sprachen von einem Universaltheater, das für viele Architekten der 20er Jahre noch ein Traum bleiben mußte. Das alte Haus in B 3 besaß eine Länge von 100 m und eine Breite von 27 m. Das neue Haus am Goetheplatz nimmt sehr viel mehr Raum in Anspruch. In dem fast rechteckigen Bau — Länge 133 m, Breite an der Ostseite 41,10 m, an der Westseite 54,70 m — sind zwei Theater, ein Großes Haus für Oper, Ballett und großes Schauspiel und ein Kleines Haus für Schauspiel und Spieloper untergebracht. Von Anfang an hatten sich Weber und Schüler entschlossen, Spielhaus und Werkhaus zu trennen. So sind in der Mozartstraße, dem Gebäude der ehemaligen Liselotteschule, die Intendanz, die Verwaltung, die Werkstätten mit Malersaal, Schlosserei, Schneiderei u. a. untergebracht. Hier befinden sich auch die Probebühnen. So konnte sich der Architekt im Spielhaus voll auf die Gestaltung der beiden Bühnenkomplexe und der Zuschauerräume konzentrieren. Erst diese Lösung ermöglichte die fast rechteckige und klare Form des Spielhauses.

Blick vom Rang auf die Bühne des Großen Hauses. Auf der Bühne steht die Dekoration von Paul Walter zur „Ariadne“ von Richard Strauss





Die Obermaschinerie des Großen Hauses befindet sich 25 m über dem Bühnenboden. In ihr sind allein 60 einfache Dekorationszüge eingebaut. Die Beleuchterbrücke in der Portalzone kann nach Belieben abgesenkt werden. Auf dem Schrägsteller der Hauptbühne: Hauptbeleuchtungsmeister Heinz Schott und der Technische Leiter Werner Lorenz

Im Untergeschoß des Spielhauses sind die Wandelhallen und das große Foyer, Kassenräume, Bühnenpforte und Garderoben untergebracht. Unter dem Zuschauerraum des Großen Hauses befinden sich die Probebühne des Orchesters, die Stimmzimmer, das Instrumentenlager — kurz all jene Räume, die für die Oper gebraucht werden. Unter dem Kleinen Haus dagegen liegt der Ballettsaal. Beide Bühnen verfügen über eine tief in das Untergeschoß und den Keller hinabreichende Untermaschinerie. Die Bühnen sind voneinander durch eine schallsichere Zone getrennt, die zur Lagerung von Dekorationsteilen benutzt werden kann.
Das Große Haus besitzt außer der Hauptbühne noch eine Seitenbühne (11 m mal 13 m) und eine Hinterbühne (23 m breit und 14 m tief), die in das Spiel einbezogen werden kann. Variabel ist natürlich auch das Portal gestal-

tet, dessen geringste Breite 10,5 m beträgt, doch kann man die Bühne auch bis zu 20 m öffnen. Insgesamt ist die Bühne 26 m breit und 23 m tief. Nimmt man die Hinterbühne hinzu, so stehen dem Regisseur fast 40 m Bühnentiefe zur Verfügung. In dem mehr als 33 m hohen, kupferverkleideten Bühnenturm ist die Obermaschinerie untergebracht.
Geräuschlos lassen sich in diesen Turm ganze Dekorationen hinaufziehen. Auf der Bühne selbst ist eine Drehbühne von 17 m Durchmesser installiert. Außerdem kann der Bühnenboden, der in verschiedene Zonen gegliedert ist, schräggestellt werden, und 20 Versenkungsmöglichkeiten sorgen für szenische Effekte.
Selbstverständlich ist der Orchesterraum fahrbar: er kann abgesenkt oder aber auf die Höhe der Bühne gefahren werden.
1200 Zuschauer finden im Großen Haus Platz, in einem Raum, dessen Parkett 23, dessen Rang 4 Reihen besitzt. An den Wänden sind 14 Seitenlogen zu je 7 Plätzen angebracht. Mit einer hellen Naturholzfolie sind die Wände verkleidet. Das ganze Opernhaus ist auf Festlichkeit, auf große Theaterabende abgestimmt.
Wesentlich raffinierter sieht die Konstruktion des Kleinen Hauses aus. Hier hat sich Prof. Weber wirklich auf Neuland begeben. Nicht selten verzweifeln Regisseure an den Dimensionen der Bühne des Kleinen Hauses, die größer sind als die des Großen Hauses. Dieses Theater besteht aus einem Raum. Es gibt weder einen Bühnenturm, noch eine Obermaschinerie im herkömmlichen Sinn, noch einen eisernen Vorhang, noch eine Bühnenportalzone. Weber und Schüler haben alles außer Acht gelassen, was bisher für ein Schauspielhaus als verbindliche Norm anerkannt wurde. Sie verteilten fast über die ganze Decke Züge und Beleuchtungsrampen, die man absenken kann. Sie schufen eine Bühne, die als Arena in die Mitte des Raumes zu stellen ist. Diese Arena kann mit den beiden seitlichen Treppen verbunden werden, ist aber auch als Boxring zu verwenden. Man kann eine Halbarena bilden, wie das etwa Ilo von Janko in seiner „Turandot"-Inszenierung getan hat, während Piscator bei den „Räubern" und Dietz für den „Fiesco" die volle Arenaform benutzten. Man kann die ganze Breite der Bühne, die 30 m beträgt, verwenden, die beiden seitlichen Aufgänge ins Spiel einbeziehen, kann die Bühne in drei Etagen emporfahren — wie das Vaclav Hudecek und sein Bühnenbildner Zbynek Kolar im letzten Bild der Allegorie von Capeks „Aus dem Leben der Insekten" getan hatten, als sie vor den Augen der Zu-

schauer einen Ameisenhaufen auftürmten und wieder zerstörten. Man kann ganze Fernsehdekorationen hinstellen — wie die von Paul Walter zu Pagnols „Tochter des Brunnenmachers“. Man kann die Bühnenzone verkleinern und auf das Niveau des Zuschauerraumes absenken. Man kann in diesem Haus schließlich auch ganz einfach normales Guckkastentheater machen — wie das zuerst Heinz Joachim Klein für das „Tagebuch der Anne Frank“ verlangte. Dieses Haus verführt tatsächlich zum Zaubern. Es ist ein Haus für einfallsreiche Regisseure, die sich gern aller Mittel des Theaters bedienen. Allerdings verliert sich das Poetische Theater in solchen Dimensionen. 30 m Breite, 16 m Tiefe und 9,50 m Höhe verlangen nach robusten Stücken, nach einem szenischen Spiel, das eben nicht aus Nuancen und Feinheiten besteht. Selbstverständlich besitzt die Hauptbühne noch eine Seitenbühne (14 m breit und 7 m tief) sowie eine Hinterbühne (22 m breit und 7 m tief), Versenkungen und Schrägsteller. Die Variabilität dieser Bühne ist bis heute von keiner anderen in Deutschland erreicht worden.

600 bis 800 Zuschauer lassen sich in dem ebenfalls variabel gestalteten Zuschauerraum unterbringen. Die Sessel sind drehbar, weil die beiden seitlichen Treppen von vornherein als potenzielle Spielflächen konzipiert wurden. Diese Treppen können durch Rohrgitter abgedeckt werden. Die Wände des Hauses bestehen aus rotem Hohlziegel.

Die Außenwände des gesamten Baues sind mit hellen Travertinplatten verkleidet. Einziges Ornament ist ein Glasmosaik auf der Seite, die zum Friedrichsring hin liegt.

Die Zeit von Dr. Hans Schüler

Dieses neue Haus hatte Dr. Hans Schüler seit der Übernahme der Intendanz des Nationaltheaters 1952/53 geplant und mit geformt. Er hatte es nun auch zu leiten.
Mit Dr. Hans Schüler hatte sich Mannheim einen Opernfachmann ersten Ranges geholt, einen glänzenden Organisator, einen „Repräsentanten jener Intendantengeneration, die sich sowohl als Künstler wie auch als Direktor, als Verwaltungsfachmann betrachtete" (Mannheimer Morgen 17. 11. 1962). Schüler gehört wie Hans Schalla, Karl Bauer, wie Boleslav Barlog und Karlheinz Stroux, sowie Dr. Hermann Schaffner zu den Intendanten, die in gerader Linie von den alten Prinzipalen abstammen. Sie leiten ihr Ensemble patriarchalisch und bisweilen auch absolutistisch. Schüler hatte Germanistik, Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie studiert, war Regieassistent bei Jessner, Reinhardt und Georg Hartmann gewesen. Den Einfluß des Expressionisten Jessner meint man noch bis in seine späten Wagner-Inszenierungen zu spüren. 1924 ging Schüler als Oberregisseur für Oper und Schauspiel nach Erfurt und folgte zwei Jahre später dem Ruf Carl Hagemanns nach Wiesbaden. Mit 30 Jahren übernahm er 1928 die Leitung des Königsberger Theaters und regierte ab 1932 als Generalintendant die drei Leipziger Bühnen. Nach dem Krieg wurde er Intendant in Lübeck und ging von dort nach Mannheim.
1952 dominierte im Spielplan noch die Operette. Konsequent baute Schüler sie ab. Er sah als Ziel vor sich das Große Haus und das große Opernrepertoire, zu dem er in den kommenden Jahren vor und nach 1957 den Grund legte. 1955, also zwei Jahre vor der Eröffnung seines neuen Hauses, sah der Spielplan des Nationaltheaters so aus: 43,9% Schauspiel, 34,8% Oper und Spieloper, nur 12,6% betrug der Anteil der Operette. Das Ballett war mit 4,8% an Vorstellungen im gesamten Spielplan beteiligt. In diesem Zusammenhang ist es interessant, die Spielpläne der „goldenen Zeit" des Nationaltheaters zu untersuchen. Dr. Drese, der langjährige Chefdramaturg von Schüler, stellte fest, daß die Spielpläne Dalbergs im Lichte der Statistik keineswegs so golden aussehen, wie das die Theatergeschichte oft wahrhaben will. Dalberg spielte im Schnitt 36% Lustspiele und Schwänke, 32% Opern und Singspiele, 24% Familien- und Ritterdramen, also ausgesprochene Rollenstücke und ganze 8% waren der Dichtung vorbehalten, nämlich Stücken von Shakespeare, Calderon, Moliere oder Schiller. Schüler suchte sich für seine Vorstellung



Richard Wagner „Lohengrin". Jean Cox als Lohengrin und Irma Handler als Elsa Musikalische Leitung: Prof. Herbert Albert Bühnenbild: Paul Walter. Premiere 25. 12. 1960

Die Regie Hans Schülers, symmetrisch angelegt und oft auf engen Raum beschränkt, unterstrich die packende Gegensätzlichkeit der musikalischen Personenzeichnungen und verdeutlichte den Konflikt zwischen Lohengrin-Elsa und Telramund-Ortrud. Allgemeine Zeitung 27. 12. 1960

Mit dem „Lohengrin" beendete Schüler den ersten Kreis von Wagner-Inszenierungen. Nun stand noch der „Ring" bevor. Schülers „Lohengrin"-Inszenierung wurde bis in die 70er Jahre gespielt

vom Theater seine Mitarbeiter aus. Mit ihm war Prof. Herbert Albert als Generalmusikdirektor gekommen. Schüler und Albert bauten nach 1957 das Opernrepertoire auf, das dann Dietz und Stein weiter pflegten. Auf dieser Basis konnten sowohl der große Wagner-Verdi-Zyklus wie später die Festlichen Opernabende durchgeführt werden. Oberspielleiter der Oper war Dr. Joachim Klaiber, der schon seit 1950 am Nationaltheater arbeitete. Als Klaiber 1958/59 ging, um in Bielefeld Intendant zu werden, folgte auf seine Position in Mannheim der 34jährige Regisseur der Hamburgischen Staatsoper Ernst Poettgen. Sein Nachfolger wurde 1961 - Poettgen ging nach Stuttgart - Ulrich Reinhardt, der zuletzt Oberspielleiter der Oper in Münster war. Im allgemeinen ist auf der Position des Oberspielleiters der Oper sowohl bei Schüler als auch bei Dietz eine stärkere Fluk-

Richard Wagner „Das Rheingold". Willibald Vohla als Wotan. Musikalische Leitung: Prof. Herbert Albert. Inszenierung: Ulrich Reinhardt. Bühnenbild: Paul Walter Premiere: 14. 10. 1961

Über die Konzeption des „Ringes" heißt es: Es ist ein auf einfache Grundelemente reduziertes, mit Seitenblick auf Neu-Bayreuth entstaubtes Bühnenbild. Die Grundelemente: scheibenförmig übereinander geschichtete Platten, sacht ansteigend, in der Höhe verstellbar und auf der Drehscheibe beweglich, außen im Halbkreis herum eine variable Felsmauer. Gültig für den ganzen „Ring".
Mannheimer Morgen 16. 10. 1961

tuation als im Schauspiel zu beobachten. Das Ballett wurde seit 1952 von Ingeborg Guttmann geleitet, die auf eigenen Wunsch 1960 das Ensemble des Nationaltheaters verließ. Ihr Nachfolger wurde der Choreograph Heino Heiden, der die letzten Jahre in Kanada vor allem beim Fernsehen gearbeitet hatte. Als Chefdramaturgen hatte Schüler 1952 Dr. Claus Helmut Drese engagiert. Er blieb bis April 1959 in Mannheim und wurde dann Intendant in Heidelberg. Nach Dr. Heinz Knorr, dem ehemaligen Gründgensdramaturgen, der nur kurze Zeit die Mannheimer Dramaturgie leitete, kam der Codirektor der Düsseldorfer Kammerspiele, Dr. Peter Stoltzenberg im September 1960 als Chefdramaturg nach Mannheim. Er führte die Dramaturgie auch noch unter der Intendanz von Ernst Dietz. Das Ausstattungswesen leiteten seit 1952 Paul Walter und Gerda Schulte. Kontinuierlich war die Leitung des Schauspiels: bis zum Ende der Intendanz von Dr. Schüler bestimmte Heinz Joachim Klein durch seine Inszenierungen den Stil des Mannheimer Schauspiels. Mit diesem Team, zu dem noch der Kapellmeister Karl Fischer, der später, als Professor Albert aus Krankheitsgründen immer seltener dirigieren konnte, die ganze Last des großen Repertoires für einige Zeit zu tragen hatte, sowie der Chordirektor Joachim Popelka und der Verwaltungsdirektor Willi Tronser gehörten, formte Schüler von 1957 bis 1962 die Spielpläne des Hauses.



Das große Opernrepertoire

Über das Gastspiel des Nationaltheaters in Paris berichtet „Le Monde“: Die Sauberkeit und Präzision der Inszenierung verband sich vortrefflich mit der sicheren Technik der Mannheimer Sänger und Musiker. Die schlichte und reine Interpretation gibt ganz die zu Herzen gehende Stimmung wieder, der sich Hindemith widmet

Die erste Spielzeit im neuen Haus bestätigte Stärken und Schwächen des Konzepts von Dr. Schüler.
Das Schauspiel ist „in all den Jahren immer das Sorgenkind geblieben“ (MM 16. 7. 1957). Das änderte sich in der ersten Spielzeit des neuen Hauses nicht. Zwar waren die ersten beiden Premieren, „Die Räuber“ und „Das Tagebuch der Anne Frank“ vielversprechend, doch dann folgte ein Spielplan, in dem bei weitem die leichte Muse und der Klassiker vor der zeitgenössischen Dramatik das Übergewicht hatte — fast ist man versucht zu sagen: wie das schon Tradition an diesem Hause ist. In derselben Spielzeit wurde noch „Heinrich IV.“ gegeben mit Walter Kiesler als Falstaff, der „König Lear“ mit Werner Krauss in der Titelrolle, die „Lysistrata“, inszeniert von Franz Reichert, mit Sigrid Marquard in der Titelrolle. Hinzu kamen Freytags „Journalisten“ und Goldonis „Kaffeehaus“, Stücke, die ja auch nicht gerade als modern bezeichnet werden können. Läßt man das Boulevardtheater einmal beiseite, so war das zeitgenössische Theater lediglich mit dem erwähnten „Tagebuch der Anne Frank“, mit Frischs „Chinesischer Mauer“ und am Ende der Spielzeit mit Ahlsens „Philemon und Baukis“ vertreten. Alle wesentlichen Richtungen der damaligen Avantgarde, sowohl das absurde wie das neorealistische Theater, waren ausgeklammert.
Die Gastspiele: Ernst Deutsch als Nathan, Ewald Balser als Othello oder Gustaf Gründgens als Mephisto brachten zwar den Hauch des großen Schauspieltheaters ins neue Haus — aber die Moderne war in diesen Gastspielen ebenfalls nicht vertreten. Überdies zeigte es sich bei der ersten Schauspielpremiere im Großen Haus, die Wahl war auf „Heinrich IV.“ gefallen, daß sich dieses Haus ebensowenig für das Schauspiel eignet wie das Kleine Haus für die Oper.
Ungerechtfertigt dagegen ist die Kritik am Opernspielplan, denn es war ja Schülers erklärtes Ziel, ein großes Opernrepertoire, in dem alle wichtigen Werke der Opernliteratur enthalten sind, aufzubauen — und so etwas benötigt nun einmal Zeit. Immerhin standen Schüler, Albert und Klaiber bereits im ersten Jahr ein ausgezeichneter „Rosenkavalier“ — in allen Vorstellungen sang Kurt Böhme den Ochs von Lerchenau — eine gelungene „Carmen“, ein „Parsifal“, der bis in die 70er Jahre gespielt wurde, ferner „Butterfly“, „Pique Dame“, „Ariadne auf Naxos“, der „Barbier von Sevilla“, die „Fledermaus“ und Egks „Zaubergeige“ zur Verfügung. Zwar fällt auch hier auf, daß die Moderne recht unvollkommen vertreten ist, doch die

Paul Hindemith „Das lange Weihnachtsmahl“
Musikalische Leitung der Uraufführung
am 17. 12. 1961: Paul Hindemith. Inszenierung:
Hans Schüler. Bühnenbild: Paul Walter
Eva Maria Molnar, Jean Cox, Thomas Tipton
und Fred Dalberg



Pflege eines modernen Spielplanes und der Aufbau eines klassischen Repertoires lassen sich mit einem zahlenmäßig keineswegs großen Ensemble nicht bewältigen.
Die Spielzeit 1957/58 wurde mit Mozarts „Die Hochzeit des Figaro“ eröffnet. Auch in diesem Jahr setzte Schüler seine Arbeit vor allem an den Werken Richard Wagners und Giuseppe Verdis fort. Schon in der vorigen Spielzeit hatte am 14. April die erste Wagner-Premiere im neuen Haus stattgefunden. Das Team Albert, Schüler und Walter hatte für den „Parsifal“, der seit 40 Jahren in Mannheim nicht mehr zu hören war, eine szenische Lösung gefunden, die zwar an die Versuche Wieland Wagners in Bayreuth erinnerte, doch keinesfalls so abstrakt wirkte. Walter gab mit seinen großflächigen Projektionen, mit den wenigen Versatzstücken noch immer Räume. Er zielte nicht so wie Wieland Wag-



Modest Mussorgsky „Boris Godunow"
Fred Dalberg als Zar Boris in der
Inszenierung von Ulrich Reinhardt
Premiere: 29. 12. 1962

ner ins Zeichenhafte. Die Titelrolle sang Hasso Eschert. Weihnachten, am 25. 12. des gleichen Jahres, gab Schüler mit dem „Tannhäuser" — wieder sang Hasso Eschert die Titelpartie, wieder war die Konzeption von dem gleichen Team entworfen — die zweite Wagner-Premiere. In den folgenden Jahren ging Schüler in zwei Phasen vor. Er klammerte den „Ring" zuerst aus. Um den übrigen Wagner-Opern eine stilistische Einheit zu geben, — eine Ausnahme bildet nur der „Holländer" — setzte er immer das gleiche Regieteam an. Ein halbes Jahr nach dem „Tannhäuser" kamen am 22. Juni 1958 „Die Meistersinger von Nürnberg" heraus und vier Monate später, am 26. Oktober, hatte „Tristan und Isolde" Premiere. Erst dann ließ sich Schüler etwas Zeit. Den „Fliegenden Holländer" inszenierte der neue Oberspielleiter der Oper Ernst Poettgen (14. 4. 1960),

Die erneute Begegnung in Mannheim mit der Fassung des russischen Komponisten Schostakowitsch ließ ihre Vorzüge gegenüber der von Rimskij-Korssakow deutlich werden. ... Ihre stärkste Wirkung bezog die Mannheimer Aufführung aus dem barbarisch-visionären Bühnenbild Paul Walters und aus der musikalischen Interpretation durch Horst Stein, dem jetzt noch an der Staatsoper Hamburg tätigen, ab Herbst aber bereits als Mannheimer Generalmusikdirektor wirkenden früheren Dirigenten der Ostberliner Staatsoper.
Die Bühne, Wien, Februar 1963

und mit dem „Lohengrin", der Weihnachtspremiere des Jahres 1960, war die erste Phase abgeschlossen. Gerade der „Lohengrin" wurde für Schüler zu einem rauschenden Erfolg. Auf der Bühne stand ein junger Tenor, Jean Cox, ein strahlender, klarer und heldischer Lohengrin, der in Fred Dalberg als König Heinrich einen idealen Partner hatte.
1961 begann die Arbeit an der Ring-Tetralogie. Schüler übertrug die Inszenierung seinem neuen Oberspielleiter Ulrich Reinhardt — und zwar war von Anfang an geplant, daß wieder das gleiche Team alle vier Opern betreuen sollte. Auf „Rheingold" (14. 10. 1961) folgten „Die Walküre" (27. 3. 1962), „Siegfried" (28. 11. 1962) und „Götterdämmerung" (17. 3. 1963). Damit hatte Schüler gerade zum lange geplanten „Wagner-Verdi-Zyklus" den „Ring" vollständig im Repertoire.
Schüler selbst inszenierte nur zwei Verdi-Opern: „Rigoletto" (9. 10. 1958) und „Aida" (25. 12. 1959). Ende 1962 standen weitere sechs Verdi-Opern, nämlich „La Traviata", „Don Carlos", „Othello", „Falstaff", „Der Troubadour" und „Ein Maskenball" im Repertoire. Jetzt konnte Arnold Petersen, Chefdisponent unter Schüler und Dietz, mit den Verpflichtungen für den „Wagner-Verdi-Zyklus" beginnen.
Man spricht scherzhaft davon, Mannheim habe ein typisches „VW-Publikum". In der Tat sind die Opern Verdis und Wagners in Mannheim oft besser besucht als die Operetten — und auch das bestätigt Schülers Konzeption für die Oper. Der große „Wagner-Verdi-Zyklus", in dem zwischen dem 18. April und dem 2. Juli 1963 18 Opern dieser beiden Komponisten in der chronologischen Reihenfolge ihres Entstehens gegeben wurden, bildete den Höhepunkt der Intendanz von Dr. Hans Schüler. Die Hauptpartien waren fast immer mit bedeutenden internationalen Sängern besetzt. Sehr viel Werbung mußte das Nationaltheater für diesen Zyklus nicht aufwenden. Idee und Name verkauften sich fast von selbst. Zum Schluß mußten die Karten sogar verlost werden. Und dennoch lag ein tragischer Schatten über diesem Zyklus, denn weder Schüler noch Albert konnten das Werk, dem sie Jahre ihres Lebens geopfert hatten, erleben. Albert war krank und konnte nicht dirigieren, und Hans Schüler starb am 23. Juni 1963. So wurden die wesentlichen Werke bereits von einem neuen Mann, von Horst Stein, dirigiert. Ihm standen Karl Fischer und Walther Knör zur Seite.
Arnold Petersen hatte aus den bekanntesten Opernhäusern Gäste geholt. Es sangen Gustav Neidlinger und Leonie Rysanek ei-

Barbers Musik . . . ist in ihrer expressiven Neuromantik gegenständlicher, ausdruckhafter in der pathetisch ausladenden, dissonanzengeschärften Gestik, sie ist vordergründiger und direkter, dadurch für die Realisation leichter (als Vivaldis Concerti grossi). Aber auch hier wurden die klanglichen Effekte, die die Musik reichlich bietet, glücklich stilisiert, auf eine höhere künstlerische Ebene gehoben und die naheliegende Pantomime vermieden.
Darmstädter Echo 17. 1. 1957

nen bejubelten „Holländer". Elisabeth Grümmer war nach Mannheim gekommen, um die Elsa zu singen. Im „Maskenball" wurden James King (Richard), Christel Goltz (Amelia) und Lino Puglisi (René) gefeiert. Hans Beirer und Martha Mödl sangen „Tristan und Isolde", und lange sprach man von der Aida der Gloria Davy. Den Amonasro sang Lawrence Winters. Höhepunkt der Verdi-Opern aber wurde der „Othello" unter Stein mit Leonie Rysanek, Carlos Guichandut und Tito Gobbi. In den „Ring"-Besetzungen hatte man sich nach Bayreuth ausgerichtet. So war es gelungen, Astrid Varnay als Brünnhilde und Kundry nach Mannheim zu holen und Gottlob Frick als Hagen. Marga Höffgen sang die Erda und Hermann Uhde hatte den Wotan und den Wanderer übernommen.
Neben den Gästen stand ein Ensemble, das sich sehr wohl behaupten konnte. Petrina Kruse, Eva Maria Molnar oder Gladys Spector, William Blankenship, Jean Cox, Fred Dalberg oder Thomas Tipton waren keineswegs als „Ergänzung" gedacht. Publikum und Presse dankten gleichermaßen den Gästen, dem Ensemble und den Initiatoren dieser Abende.
Natürlich mußte bei einem solchen Arbeitspensum die Pflege der modernen Oper in den Hintergrund treten, dennoch sieht die Liste der modernen Opern, die Schüler in den Spielplan aufnahm, nicht so schlecht aus. Alban Bergs „Wozzeck" wurde schon am 11. 3. 1958 aufgeführt. Werke von Britten („Der Raub der Lukretia") und Busoni („Doktor Faust"), Egks „Revisor" oder Martins „Mysterium von der Geburt des Herrn" wurden gegeben.
Eine besondere Vorliebe besaß Schüler für Paul Hindemith. Schon in der Schauburg war sein „Mathis der Maler" aufgeführt worden. „Das lange Weihnachtsmahl" — Text von Thornton Wilder, — wurde in Mannheim am 17. 12. 1961 uraufgeführt. Die Hauptpartien sangen Eva Maria Molnar, Jean Cox und Fred Dalberg. Die Inszenierung hatte Schüler übernommen, und als Dirigent stand der Komponist selbst am Pult. Am gleichen Abend wurden noch Hindemiths Ballette „Herodias" — eine deutsche Erstaufführung — und „Nobilissima visione" gegeben. Mit dieser Aufführung wurde das Nationaltheater zuerst nach Berlin zu den „Berliner Festwochen 1962" eingeladen, dann nach Paris. „Das lange Weihnachtsmahl" eröffnete am 27. März 1963 den siebenten Zyklus des „Théâtre des Nationes". Hindemith hatte übrigens schon vorher, am 3. 4. 1961, seine Oper „Neues vom Tage" in Mannheim dirigiert.
Das Ballett hat es bei dieser Konzeption nicht

Samuel Barber „Medea“
Aus dem ersten Ballettabend im Großen Haus
Choreographie: Ingeborg Guttmann
Musikalische Leitung: Karl Fischer
Bühnenbild: Paul Walter. Irmgard Rother und Roger George. Premiere: 14. 1. 1957





Johann Wolfgang von Goethe „Faust“
Inszenierung: Heinz Joachim Klein
Bühnenbild: Paul Walter. Premiere: 25. 12. 1961

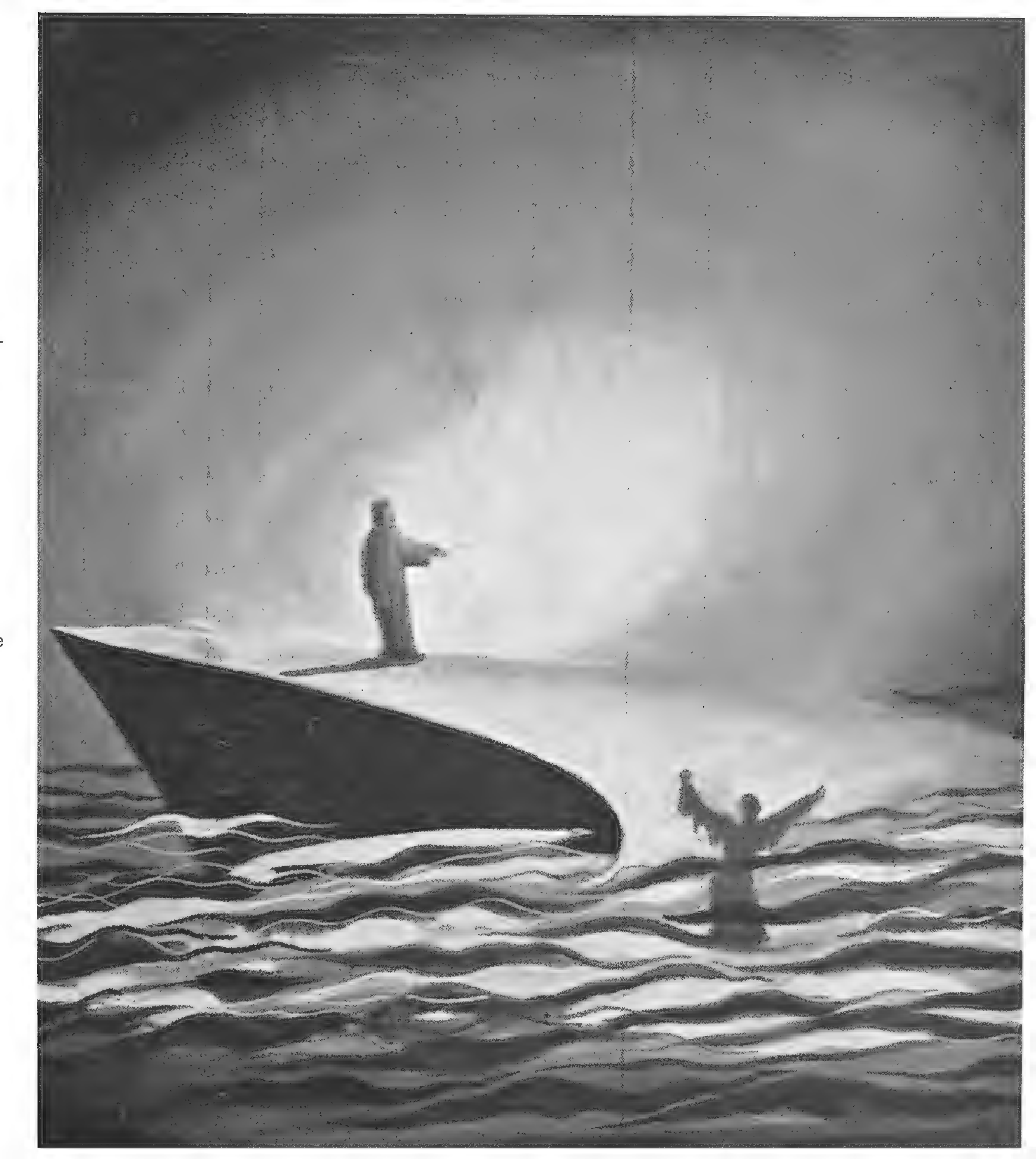
Fred Kretzer war ein Faust, der stürmisches Drängen, Klugheit und Temperament, wissenden Zweifel und Glaubenssehnsucht, Liebeskraft und Willen zur Wahrhaftigkeit in sich vereinigte . . . Mitreißend war die Leistung Ernst Ginsbergs als Mephistopheles. Ganz und gar der Schalksteufel, dem bei aller Satanei doch noch unsere Sympathie gehört, weil wir ja alle ein Stück von ihm besitzen.
Speyrer Tagespost 28. 12. 1961

leicht gehabt, denn es mußte zuerst einmal dem riesigen Opernbetrieb dienen. Es bleibt erstaunlich, daß die kleine und überbeschäftigte Truppe dennoch Zeit und Kraft zu eigenen Ballettabenden — und zu eigenen Erfolgen besaß. Ingeborg Guttmann bevorzugte sowohl in der Auswahl der Musik als auch in ihrer Choreographie die Moderne. Sie versuchte eine Synthese von modernem Ausdruckstanz und klassischem Ballett. Typisch für den Stil ihrer Ballettabende war das „Zeitalter der Angst“ mit dem Libretto von Auden und der Musik von Bernstein oder die Vertanzung von Anton von Weberns Kammermusiken unter dem Titel „Meskalin“. Ingeborg Guttmann führte, wenn auch nicht so prononciert wie Horst Müller, bereits Jazz-Ballett-Einstudierungen in Mannheim auf. Dieser Stil änderte sich 1960, als Heino Heiden nach Mannheim kam. Er

Bühnenbildentwurf von Paul Walter zu Ernst Barlachs „Sündflut". Inszenierung: Heinz Joachim Klein. Premiere: 8. 3. 1958

Zum erfolgreichen Gastspiel des Nationaltheaters im Burgtheater anläßlich der Wiener Festwochen heißt es in der Volksstimme (Wien 4. 6. 1958):
Das Mannheimer Nationaltheater, seit 200 Jahren, seit Dalberg und Iffland eine der vornehmsten Pflegestätten deutscher Bühnenkunst, brachte nun, als Gastgeschenk zu den Wiener Festwochen, eine Aufführung von Barlachs „Sündflut", die als Regie-, als schauspielerische Leistung einen neuen internationalen Standard setzt: in dieser Gestaltung eines schweren, überdimensionalen Stoffes stehen die Darsteller im Raum, als wären sie Plastiken Meister Barlachs

betonte wieder das klassische und vielfach sogar dekorative Ballett, bis hin zur „La Fille mal gardé" oder zum „Nußknacker".



Barlach und die Klassiker

Der hervorstechendste Eindruck des Abends: die Gräfin Athalie Ida Ehres. Die Schauspielerin, die früher in Mannheim spielte und jetzt ein Theater in Hamburg leitet, gestaltete ihre Rolle mit einer unnachahmlichen Würde und der Überlegenheit angeborener Noblesse.
Süddeutscher Rundfunk

Auch das Schauspiel konnte sich nicht leicht gegen eine solche Oper behaupten. Selbstverständlich fühlte sich auch Schüler dem Werk Schillers verpflichtet. So wurde zum 200. Geburtstag Schillers 1959 die „Wallenstein"-Trilogie einstudiert. Als Regisseur holte Schüler den ehemaligen Mannheimer Intendanten Maisch. Den Wallenstein spielte Lothar Firmans, den Max Heinz Pelser und die Thekla Heidi Mentz. Schüler selbst hat im neuen Haus nur zwei Schauspiele inszeniert: „Die Jungfrau von Orleans" (9. 12. 1957) und „Maß für Maß" (16. 9. 1960). Für eine ganze Reihe von Inszenierungen holte er Gastregisseure, so Hans Schalla aus Bochum für Kleists „Käthchen von Heilbronn" (4. 5. 1960). Erwin Piscator wurde eingeladen, nach den „Räubern" noch den „Tell" (7. 6. 1958) und „Biedermann und die Brandstifter" (22. 5. 1959) zu inszenieren, übrigens mit einem der technisch interessantesten Bühnenbilder im Kleinen Haus. Weitaus die meisten Inszenierungen stammten jedoch von Heinz Joachim Klein, dem langjährigen Schauspieldirektor, der selbst ein anerkannter Schauspieler war. Kleins Stärke war nicht nur der Klassiker. Zwar inszenierte er in den fast expressionistischen Projektionen von Paul Walter und mit Werner Krauss den „König Lear" oder mit Fred Kretzer als Faust, Ernst Ginsberg als Mephisto und Doris Schade als Gretchen einen umstrittenen und zur Diskussion herausfordernden „Faust" — Erster Teil 25. 12. 1961, Zweiter Teil 2. 2. 1962, — zwar setzte er sich immer wieder für Schiller und Shakespeare ein, doch war er auch der Regisseur von Brecht- und Barlach-Inszenierungen, und er war es, der zuerst in Mannheim für Ionesco eintrat.
Schon in der Schauburg hatte Klein mit dem „Kaukasischen Kreidekreis" Aufsehen erregt. Jetzt im neuen Haus setzte er die Brecht-Reihe fort. „Der gute Mensch von Sezuan" mit Aldona Ehret als Shen Te kam am 24. 9. 1957 heraus und das „Leben des Galilei" — Lothar Firmans spielte den aufrührerischen Astronomen — folgte am 16. 9. 1959.
Weit über Mannheim hinaus reichte jedoch Kleins Name als Barlach-Regisseur. Klein begann mit der „Sündflut" (8. 3. 1958). Damals stand ihm ein wirklich gutes Ensemble zur Verfügung. Wolfgang Reichmann spielte einen überzeugenden Patriarchen, seine Frau war Clara Wahlbröhl. Den zwiespältigen Calan gab Ernst Ronnecker, den Sem Karl Heinz Martell. Hans Peter Thielen, Walter Pott, Paul Gogel und Ernst Langheinz, Anneli Granget und Tessy Kuhls spielten mit. Klein selbst ging in der Herrgottfigur des vorneh-

Tankred Dorst „Gesellschaft im Herbst"
Ida Ehre als Gräfin Athalie de Villars-Brancas
Inszenierung: Heinz Joachim Klein
Uraufführung am 2. 7. 1960

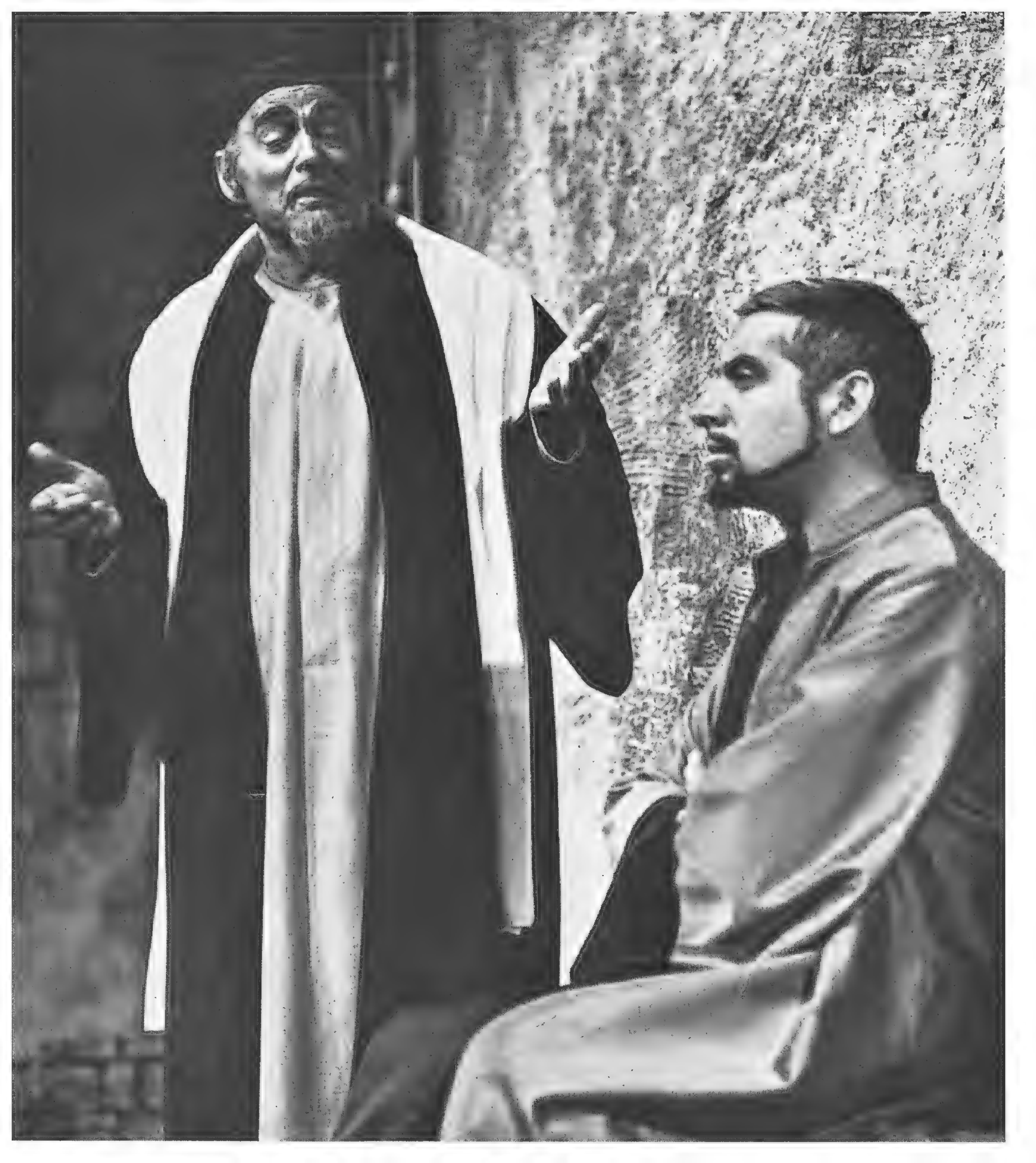


men Reisenden durch die biblische Legende. Paul Walter hatte mit Hilfe von Schrägen und Projektionen eine urweltliche Landschaft aufgetürmt, die dann in den Fluten versank. Das Nationaltheater wurde mit Barlachs „Sündflut" zu den Wiener Festwochen eingeladen und gastierte am 21. und 22. Juni 1958 im Burgtheater — neben so berühmten Inszenierungen wie „Titus Andronicus" von Olivier und „Herrenhaus" von Gründgens. Beachtliche 15 Vorhänge belohnten das Nationaltheater bei seiner „Wiener" Premiere. Klein setzte diese Linie mit dem Schauspiel „Der blaue Boll" (28. 11. 1958) und dem „Grafen von Ratzeburg" (18. 5. 1963) fort. Das Nationaltheater ist trotz der „Räuber" nie eine berühmte Uraufführungsbühne gewesen — wie etwa Darmstadt, Dresden, die Münchner Kammerspiele oder das Schillertheater in Berlin. Auch in dieser Zeit wurden

keine neuen Autoren dem Publikum vorgestellt, sieht man einmal von dem jungen Bernard Kops („Welt Lebewohl", 10. 2. 1960) ab, denn Christopher Fry, dessen „König Kurzrock" Ulrich Brecht, der fast der Nachfolger von Klein geworden wäre, inszenierte (11. 3. 1962), und Marcel Pagnol, dessen „Judas" Klein zu einem umstrittenen Erfolg verhalf (20. 3. 1961), waren längst etabliert. Die Dramaturgie suchte dem Mangel an guten Stücken durch einen großangelegten „Autorenwettbewerb der Stadt Mannheim" unter Leitung eines „Dramaturgischen Kollegiums" abzuhelfen. Dieses Kollegium, zu dem Vertreter des Kulturamtes, der Konfessionen, des Kulturausschusses und der Parteien sowie vom Theater Schüler, Drese und Klein gehörten, stellte den Autoren vier Problemkreise zum Thema: 1. Das Problem der Autorität in unserer Zeit, 2. das psychologische Problem der Spaltung des Menschen, 3. Probleme der neuen industriellen Gesellschaft und 4. Probleme der demokratischen Staatsform. Wie aktuell die Frage nach der Autorität noch werden sollte, konnten 1957 wohl nur die wenigsten ahnen. Einsendeschluß war der 31. Januar 1958. Preise zwischen 3000 und 5000 DM wurden in Aussicht gestellt. Das Ergebnis war erstaunlich, denn es beteiligten sich 374 Autoren mit 438 Exposees. Die besten Arbeiten stammten von Tankred Dorst, der durch diesen Wettbewerb entdeckt wurde, von Beatrice Ferolli, Heinrich Heym und Johannes Mario Simmel. Die Preise erhielten Dorst und Simmel. Mit einem durchschlagenden Erfolg wurde Simmels volksstückhaftes Drama eines kleinen Mannes, der einen zu großen Freund besitzt, auf den er sich immer im unrechten Zeitpunkt beruft, uraufgeführt. „Der Schulfreund" mit Bruno Hübner (26. 2. 1959) erreichte 28 Aufführungen. Ein Erfolg wurde auch Dorst's „Gesellschaft im Herbst" (2. 7. 1960), ein Stück, das ein wenig an die „Irre von Chaillot" erinnert. Die Gräfin Villars-Brancas spielte in Mannheim Ida Ehre, die von 1927 bis 1931 dem Ensemble des Nationaltheaters angehörte.

Der Abschied

Dr. Hans Schüler konnte noch am 1. Oktober 1962 sein 40jähriges Bühnenjubiläum und am 18. November des gleichen Jahres seinen 65. Geburtstag feiern. Zu dieser Zeit aber stand sein Abschied vom Theater fest. Schüler wollte seinen bis 1962/63 laufenden Vertrag nicht verlängern.
Die Mannheimer sind mit ihren Intendanten, solange sie in Mannheim waren, nie zufrieden gewesen. Carl Hagemann, der es wissen mußte, hatte einmal gestöhnt, es gebe in Mannheim soviele Intendanten wie Mannheimer, und der einzige, der nichts vom Theater verstehe, sei der jeweilige Intendant. Auch Schüler hatte darunter zu leiden. Man warf ihm vor, daß sein Schauspiel langweilig sei, daß nicht genügend gewagt werde, daß es immer wieder zu „Mannheimer Letztaufführungen" komme. Man wies mit langem Finger auf Heidelberg, Darmstadt und Frankfurt, wo alles so viel interessanter und besser sei, und vergaß das, was Schüler für das Haus getan, vergaß, daß es in Mannheim keine Theater-Publikums-Krise gab, daß man sich ein großes Opernrepertoire leistete und ein gutgehendes Schauspiel.
Dr. Hans Schüler starb am Sonntag, dem 23. Juni 1963 um 17 Uhr. Im Großen Haus erklangen die ersten Takte des „Parsifal" in seinem „Wagner-Verdi-Zyklus".



Gotthold Ephraim Lessing „Nathan der Weise"
Raimund Bucher als Nathan und Heinz Treuke als Saladin in der Inszenierung von Ernst Dietz. Bühnenbild: Irmgard Weiher
Premiere: 16. 1. 1966

Jede einem Menschen zugefügte Beleidigung, gleichgültig welcher Rasse er angehört, ist eine Herabwürdigung der ganzen Menschheit.
Albert Camus
Kein Franzose wird frei sein, solange die Juden nicht im Vollbesitz ihrer Rechte sind.
Jean-Paul Sartre

Ernst Dietz und sein Team

Schon bald, nachdem Schüler per Brief zu erkennen gegeben hatte, daß er seinen Vertrag nicht über die Spielzeit 1962/63 hinaus verlängern möchte, setzte das „Nachfolge-Schüler-Spiel" ein. 17 Kandidaten bewarben sich, doch zum Schluß blieben nur Hans Schalla aus Bochum, Hans Reinhard Müller aus Freiburg und Ernst Dietz aus Oldenburg. Drese, der sich auch beworben hatte, ging nach Wiesbaden. Doch noch vor der Entscheidung erklärten Schalla und Müller, daß sie in Bochum, bzw. in Freiburg bleiben wollten. Ernst Dietz wurde am 13. 4. 1962 mit 40 gegen 2 Stimmen gewählt.
Ernst Dietz war Schauspieler und Regisseur, Direktor in Luzern (1953—1957) und Intendant in Oldenburg (1957—1963). Entscheidend war für ihn die Begegnung mit Gustav Rudolf Sellner gewesen. Schon in Kiel arbeitete er mit diesem Regisseur zusammen. Er folgte ihm zuerst nach Essen, dann nach Darmstadt. Unter Sellner spielte Dietz alle wesentlichen klassischen Rollen seines Fachs. Der Regisseur Sellner wurde für den Regisseur Dietz zum Vorbild. Sein Einfluß ist bis in die 70er Jahre zu verspüren.
Zugleich mit dem Intendanten, galt es auch einen neuen Generalmusikdirektor, einen Nachfolger für Prof. Albert zu finden. Reinhard Peters, Istvan Kertész und Horst Stein gelangten in die engere Wahl. Stein, der von der Berliner Staatsoper nach Hamburg gegangen war, stellte sich am 5. Mai 1962 mit einer viel bejubelten „Aida" in Mannheim vor und wurde der neue „General" des Nationaltheaters.
Der Wechsel im künstlerischen Personal hielt sich im üblichen Rahmen. Allerdings mußten besonders in der Oper wichtige Fächer neu besetzt werden. Von den Vorständen blieben viele in Mannheim: so Arnold Petersen als Chefdisponent, Dr. Peter Stoltzenberg als Chefdramaturg. Paul Walter und Gerda Schulte leiteten weiter das Ausstattungswesen.
Dietz selbst übernahm im ersten Jahr auch die Leitung des Schauspiels. Er holte sich 1964/65 Werner Kraut als Schauspieldirektor. Zwei Spielzeiten später übernahm Ilo von Janko diese Position. Wie unter Schüler fand auch unter Dietz ein schneller Wechsel in der Oberspielleitung der Oper statt, die zuerst Günther Amberger innehatte. Auf diesen folgte für eine Spielzeit Reinhold Schubert, der in Graz Intendant wurde, und dann Wolfgang Blum. Ballettmeister wurde Horst Müller. Ein Wechsel in der Dramaturgie ergab sich erst am 1. April 1966, als Stoltzenberg zu Piscator nach Berlin ging und Dr. Peter Mertz aus Dortmund seine Position übernahm.



*Heinar Kipphardt „Der Hund des Generals"
Inszenierung: Werner Kraut. Bühnenbild:
Paul Walter. Walter Pott als Czymek und
Peter Gebhardt als Pfeiffer (12. 10. 1963)*

*Das Ethos der Generalität reichte hier nur bis 1918. 1933 kam ein Bruch und zugleich die Schuld der Generalität im historischen Sinne, wenn auch nicht jene Kreise vergessen werden dürfen, die Hitler zur Macht verholfen haben. Noch 1941 wäre es an der Ostfront beim Zusammenstehen der Generäle möglich gewesen, Hitler das Handwerk zu legen, damals, als die ersten 5000 Juden von der SS ermordet wurden.
Fabian von Schlabrendorff in einem Mannheimer Podiumsgespräch anläßlich der Premiere.*

Chordirektor wurde Ernst Momber.
Wie schon gesagt, vollzog sich der Wechsel im künstlerischen Personal nicht schlagartig. Dennoch gingen in den nächsten Spielzeiten so beliebte Kräfte wie Karin Eickelbaum (Stuttgart), Charlotte Oswald (Wien) oder Thomas Tipton (Stuttgart) und Wolfgang Höper (Wiesbaden). Dietz brachte dafür Marlene Achtermann, Melanie de Graaf, Günther Amberger, Toni Berger, Joachim Bliese, Raimund Bucher, Klaus Nägelen mit; in der Oper kamen in den ersten Spielzeiten Sylvia Anderson, Elisabeth Schreiner, Aurelia Schwenniger, Eva Tamassy, William Murray, Franz Mazura und Raimund Gilvan — um hier nur einige Namen zu nennen.
Noch vor Beginn ihrer Tätigkeit stellte sich das neue Team dem Mannheimer Publikum. Die „Gesellschaft der Freunde des Nationaltheaters" hatte Dietz, Stein und Stoltzenberg

Edward Albee
„Wer hat Angst vor Virginia Woolf . . .?"
Ernst Dietz und Günther Amberger —
ihre „Gegner" waren Melanie de Graaf und
Gertrud Nothhorn — in der Inszenierung von
Ilo von Janko. Bühnenbild: Irmgard Weiher
Premiere: 28. 5. 1966

Aus schüchterner Verteidigung heraus geht er — Ernst Dietz als George — zum Angriff über, glatt und geschmeidig ihren — Melanie de Graaf als Martha — Ton treffend, ein ebenbürtiger Partner im totalen Ehekrieg . . . Enst Dietz hat viele Gesichter und unterschiedliche Temperamente vom Zorngebrüll bis zum wehmütigen Gewimmer bereit für diesen Dulder und seine ausgewogene Gemeinheit.
Mannheimer Morgen, 31. 5. 1966

zu einem Gespräch in den Rosengarten eingeladen. In einer kurzen grundsätzlichen Rede erklärte Dietz, daß er das Erbe Schülers weiterführen werde, daß er einen Ausgleich zwischen der langen Tradition des Nationaltheaters und der Moderne anstrebe und am Prinzip des Ensembletheaters festhalten werde. „So sehr wir uns der Tradition des Nationaltheaters verpflichtet fühlen, so sehr werden wir auch dem heutigen Tage und seinen Problemen aufgeschlossen sein." Horst Stein versprach, das große Opernrepertoire zu erhalten und in einigen wesentlichen Werken zu ergänzen.



Von Schiller bis Ionesco

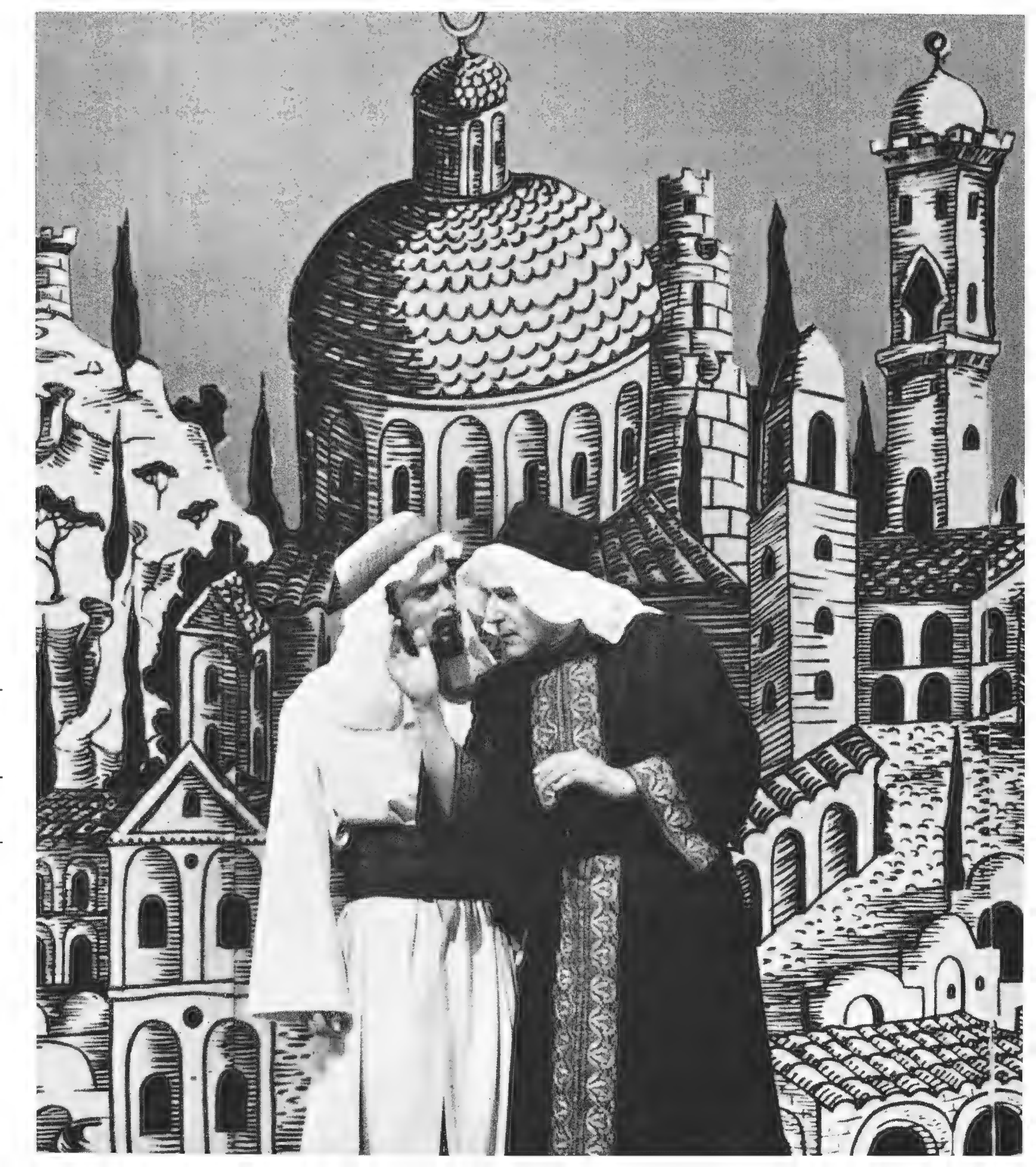
Von dem Heldenbegriff seines Stücks hat Hacks lakonisch festgestellt, er sei der „sozial relevante, nicht ein privat moralischer". Man könnte das, mit Karl Marx, auch allgemeiner formulieren, daß das Stück die Probe auf das Exempel sei, wie sich die Idee blamiere, sobald sie mit einem Interesse kollidiert — *Hellmuth Karasek*

Die ersten Spielpläne zeigten, daß auch Dietz und sein Team an dem bewährten Schlüssel — ein Drittel Klassiker, zwei Drittel Nachklassiker und Moderne — festhalten mußten. Erst später verschob sich das Gewicht zugunsten der Moderne. Schon mit dem Eröffnungsspielplan geriet Dietz in das Kreuzfeuer der Kritik. Er hatte sich nach langen Beratungen mit seinen Vorständen in einem öffentlichen Round-table-Gespräch dafür ausgesprochen, Hochhuts „Stellvertreter" nicht zu spielen. Künstlerische und politische Bedenken bewogen ihn zu dieser Entscheidung. Man wollte sich nicht der Gefahr aussetzen, Beifall von der falschen Seite zu bekommen. Nun wurde der „Stellvertreter" zum Politikum. Die SPD trat für die Aufführung ein, die CDU war dagegen. Leserbriefe zum Thema Papst und Judenverfolgung heitzten die Emotionen weiter an. Da traf das Nationaltheater eine salomonische Entscheidung: man lud Piscator zu einem Gastspiel ein. Zehn Abende lang, vom 22. Apil bis zum 1. Mai 1964 gastierte die Freie Volksbühne mit dem „Stellvertreter" im Großen Haus. Schnell reagierte die „Katholische Aktion", die in einem offenen Brief Piscator zu einer „Gedenkstunde" am 29. April in den Rosengarten einlud. Piscator kam, durfte aber nicht selbst sprechen, denn es wurden Referate gehalten über die Stellung des Papstes Pius zum III. Reich. Inzwischen stritt man sich in Leserbriefen an den Mannheimer Morgen über das Stück im allgemeinen und die zu hohen Eintrittspreise im besonderen — und kurze Zeit darauf war alles wieder vergessen.

Werner Kraut inszenierte seltener als Klein. Er stellte sich mit Kipphardts „Hund des Generals" (12.10.1963) vor, einem Schauspiel, das zu vielen Diskussionen Anlaß gab. Ihm ist auch die Deutsche Erstaufführung von Francois Billetdoux' bitterer Familiengeschichte „Durch die Wolken" (26. 11. 1965) zu verdanken. In seiner aufwendigen und expressiven Inszenierung von „Dantons Tod" spielte Günther Amberger einen bei aller Sinnlichkeit doch gefährlichen Danton. Sein Gegenspieler Robespierre war Klaus Nägelen.

Dietz selbst widmete sich als Regisseur vor allem den Klassikern. Er begann am 7. 9. 1963 mit Schillers „Don Carlos". Zum ersten Mal wurde am 12. 9. 1964 wieder die Mannheimer Fassung von „Kabale und Liebe" gespielt. Mit dieser Inszenierung gastierte das Nationaltheater in Rostock. Für den „Fiesko" ließ sich Dietz 1968 die Arena-Bühne des Kleinen Hauses, die seit 1957 wegen technischer Schwierigkeiten nicht mehr verwendet

Peter Hacks
„Das Volksbuch vom Herzog Ernst“
Joachim Bliese als Herzog und Ernst Dietz als Messer Fipole in der Uraufführung am 21. 5. 1967. Für Bühnenbild, Kostüme und Inszenierung wurde Jean-Pierre Ponnelle engagiert



wurde, aufbauen. Als Osterpremiere 1970 folgte dann „Maria Stuart“. Aber neben den Dramen von Schiller und Kleist — „Prinz Friedrich von Homburg“ und „Amphitryon“ — steht ein so ausgefallenes und schwieriges Traumspiel wie Gombrowicz‘ „Trauung.“
Als Schauspieler war Dietz keineswegs auf Klassiker festgelegt. Dem Mannheimer Publikum stellte er sich in einer Inszenierung von Ulrich Brecht als Ionescos sterbender König Behringer vor. Die nächsten großen Rollen — immer unter der Regie von Ilo von Janko — waren der George in Albees Ehespiel „Wer hat Angst vor Virginia Woolf“ und der Chef in Grass‘ Brecht-Parabel „Die Plebejer proben den Aufstand“.
Im Gegensatz zur Schüler-Zeit wurden nun eine ganze Reihe wichtiger Autoren in Mannheim gespielt. Billetdoux‘ „Durch die Wolken“ wurde erst nach der Mannheimer



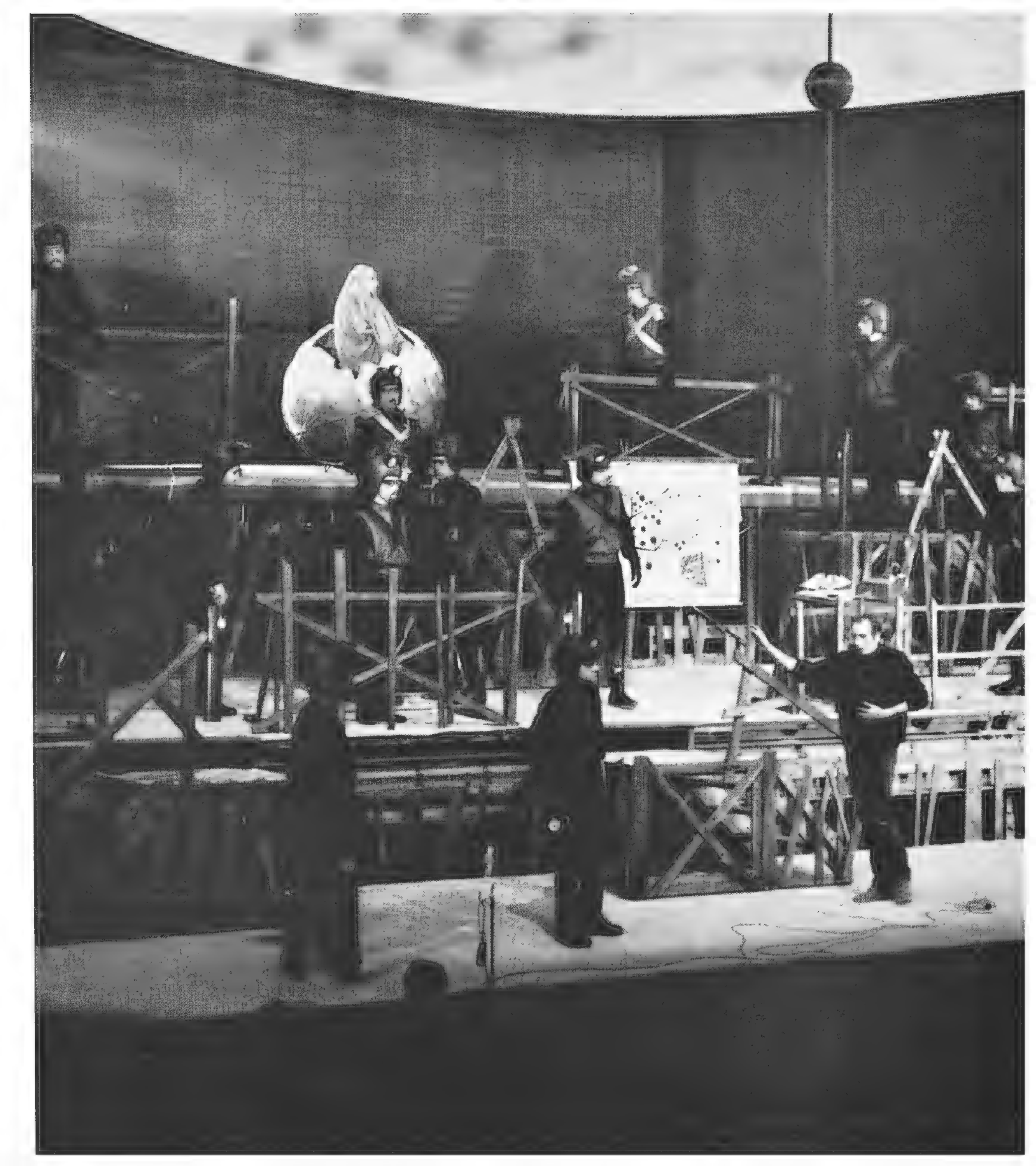
James Baldwin „Blues für Mister Charlie"
Mathias Oelrich, Ulrich von Dobschütz und
Klaus Mikoleit in der Inszenierung von
Ilo von Janko. Bühnenbild: Paul Walter
Deutsche Erstaufführung am 12. 12. 1968

Wir wandeln in schrecklicher Finsternis, und dieses ist der Versuch eines Menschen, Zeugnis abzulegen von der Existenz und der Macht des Lichtes — *James Baldwin*

Aufführung in Zürich und Wien gegeben. In einer farbenprächtigen, ironischen Inszenierung von Jean Pierre Ponnelle gelangte Peter Hacks' „Das Volksbuch vom Herzog Ernst oder Der Held und sein Gefolge" zur Uraufführung (21. 5. 1967). Ilo von Janko brachte Arnold Weskers sozialistische Utopie „Goldene Städte" (12. 11. 1967) und James Baldwins Rassendrama „Blues für Mister Charlie" (12. 12. 1968), das später an einer ganzen Reihe von deutschen Bühnen gespielt wurde, zur deutschen Erstaufführung. Den Herzog Ernst und den Neger Richard spielte Joachim Bliese. Im Studio hatte man schon unter Schüler Stücke gegeben, die nicht ins Kleine Haus gehörten. In den letzten Jahren stieg die Vorliebe besonders des jungen Publikums für das Studio, was nicht zuletzt den Inszenierungen von Andreas Gerstenberg zu danken war. Hier

Josef und Karel Capek „Aus dem Leben der Insekten". Klaus Guth in der Inszenierung von Vaclav Hudecek
Bühnenbild und Kostüme: Zbynek Kolar
Deutsche Erstaufführung: 2. 3. 1969

Die Capeksche Allegorie hat die Menschenwelt auf den Insektenmaßstab übertragen. Sie läßt Eintagsfliegen das Leben preisen und Ameisen um die Herrschaft einer Welt kämpfen, die für sie von zwei benachbarten Grashalmen begrenzt wird. Alles Große wird verkleinert, entwertet, relativiert, jedoch nicht um das Leben verächtlich zu machen, sondern um die sogenannten absoluten und unantastbaren Werte in ungewohnter Größenordnung zu zeigen *Ivan Klima*



wurden Stücke von Klima und Halliwell, Bermange oder Fugard zum ersten Mal in Deutschland gespielt. Das Studio-Programm machte die Mannheimer mit Jellicoe, Genet, Havel, Michelsen und Walser vertraut.
Dietz hatte sich wie Schüler zum Ensemble-Theater bekannt. So wurden nur selten Schauspieler als Gäste verpflichtet. Dagegen holte er immer wieder Regisseure und Bühnenbildner, um den Stil des Hauses farbiger zu halten. Ulrich Brecht und Thomas Richter-Forgach brachten „Die heilige Johanna der Schlachthöfe" heraus. Vaclav Hudecek und der Bühnenbildner Zbynek Kolar wurden für die deutsche Erstaufführung von Capeks „Aus dem Leben der Insekten" engagiert. Kolar war bald ein häufiger und gern gesehener Mannheimer Gast. Für die Oper luden Dietz und Stein wiederholt Paul Hager aus Essen ein. Barlog inszenierte mit Lenneweit

Ivan Klima, der drei Jahre seiner Kindheit im KZ Theresienstadt verbracht hat, spricht mit einer furchtlosen Gewißheit, einer Identität, die das Gegenteil von ideologischer Befangenheit irgendwelcher Art ist und nichts als Bewunderung verdient.
Frankfurter Allgemeine Zeitung 4. 3. 1970

den „Don Giovanni", Harro Dicks mit Franz Mertz „The Rake's Progress" und das Prager Regieteam Vaclav Kaslik und Josef Svoboda „Die verkaufte Braut".
Bisheriger Höhepunkt war die „Woche Theater der Tschechoslowakei" vom 27. 2. bis 2. 3. 1969. Die Stadt Mannheim besaß schon seit vielen Jahren ausgezeichnete Beziehungen zur CSSR durch die Internationalen Filmwochen. Dietz und Mertz übertrugen diese Verbindung auf das Theater. Für eine Woche stand Mannheim im Zeichen der Farben der weißroten Fahne mit dem blauen Keil. Der Cinoherny Klub, Prags jüngstes und progressivstes Theater, zeigte den Mannheimern eine hinreißend komödiantische „Mandragora", in der man alles verstand ohne ein Wort zu verstehen. Valter Taub vom Realistischen Theater las aus dem „Schweyk". Pavel Kohout kam zu einem Round-Table-Gespräch, das Dietz selbst leitete. Und Vaclav Hudecek vom Theater in den Weinbergen, Prag, wurde im Anschluß an seine Inszenierung von Capeks „Aus dem Leben der Insekten" immer wieder stürmisch gefeiert. Kolar hatte die ganze Breite der Bühne ausgenutzt und in ein gewaltiges Halbrund verwandelt, auf dem und in dem Käfer und Ameisen Episoden aus dem Leben der Menschen darstellten. In der Oper standen Werke von Janacek und Smetana auf dem Spielplan.
Auch nach dem berüchtigten 21. August riß die Verbindung zwischen dem Nationaltheater und dem Theater in Prag nicht ab. Weiter werden die Stücke von Havel und Klima gespielt. 1970 wurde die Oper des Nationaltheaters Prag zu einem ausgedehnten Gastspiel eingeladen, ja es hat sich mit der Zeit eine ausgesprochene Pflege tschechoslowakischer Theaterkunst in Mannheim ergeben.
Wie Schüler so ließ auch Ernst Dietz die Arbeit auf dem Theater in Matineen, Vorträgen oder Round-Table-Gesprächen ergänzen und kommentieren. Er versuchte dabei, das Theater nach allen Seiten zu öffnen. So wurde z. B. über den Strafvollzug in Deutschland oder über Mitbestimmung in Betrieben diskutiert. Ausstellungen im oberen Foyer zeigten neben der Theaterarbeit Max Reinhardts und Erwin Piscators die Werke Mannheimer Maler. In den viel diskutierten „Mannheimer Re-Aktionen", die sogar zu einer Anfrage im Gemeinderat führten, konnten sich Mannheimer Künstler für eine Nacht der räumlichen und technischen Möglichkeiten des Theaters bedienen.

Ivan Klima „Ein Bräutigam für Marcella"
Deutsche Erstaufführung am 22. 2. 1970
im Studio
Axel Radler als Kliment und Gerold Krauel
in der Inszenierung von Andreas Gerstenberg



Die Ergänzung des großen Repertoires

Wer kam, sah sich belohnt, wer fehlte, muß sich sagen lassen, daß er einen exemplarischen Abend versäumt hat. Exemplarisch vom Werk her, das die wohl bedeutsamste und überzeugendste Dokumentation des Klassizismus im Schaffen Strawinskys und zugleich eine der kunstvollsten Synthesen von Traditionsbewußtsein und modernem Geist darstellt. Exemplarisch aber auch von der Wiedergabe . . .
Mannheimer Morgen 18./19. 7. 1964

Während sich im Schauspiel unter Dietz der Spielplan immer mehr nach der Moderne ausrichtete, dominierte in der Oper weiter das große Repertoire. 1963/64 wurden 26 Opern und eine Operette wieder in den Spielplan aufgenommen. 1969/70 waren es dagegen 34 Opern und drei Operetten. Hinzu kamen noch zwei Ballettabende und zwei Jazz-Ballette. 1963/64 stand von Richard Strauß nur „Daphne" zur Verfügung. 1969/70 konnten dagegen „Der Rosenkavalier", „Ariadne auf Naxos" und „Salome" gegeben werden. Schon aus dieser Aufzählung ergibt sich, daß es Dietz und Stein vor allem um eine Komplettierung des Repertoires ging. Dabei konnten sie sich auf das fast vollständige Wagner-Repertoire von Schüler stützen. Lediglich „Die Meistersinger" wurden von Paul Hager neu inszeniert. Auch alle volkstümlichen Opern von Verdi blieben lange im Spielplan. Nur „Macbeth" und „Macht des Schicksals" waren noch zu ergänzen. Dietz und Stein kümmerten sich aber weiter um die weniger bekannten und seltener gespielten Verdi-Opern. So wurden „Die Räuber", „Simon Boccanegra" und „Nabucco" aufgeführt.
Auf zwei Opernkomplexe wurde seit 1964 besonders geachtet: auf die Werke von Richard Strauß und die Oper des Ostens. Zwischen 1964 und 1968 wurden „Der Rosenkavalier", „Salome", „Capriccio" und „Ariadne" erarbeitet. Besonders „Salome" unter der musikalischen Leitung von Stein, in der Inszenierung von Paul Hager, mit Gloria Davy und Franz Mazura wurde zu einem weit über Mannheim hinausreichenden Opernereignis.
Die Bemühungen um die Oper der Slaven, um Janăcek, Smetana, Tschaikowski oder Bartok muß im Zusammenhang mit ähnlichen Tendenzen im Schauspiel gesehen werden. Es ist klar, daß bei einem so großen Repertoire der Spielplan unter dem Motto der Ergänzung stehen muß. Es ist weiter klar, daß man nun nicht mehr so konsequent wie unter Schüler arbeiten mußte, denn die Grundlagen des Repertoires waren ja vorhanden. Dadurch, daß das große Repertoire akzeptiert wurde, befanden sich Dietz und Stein im gleichen Dilemma der modernen Oper gegenüber wie einst Schüler und Albert. Es muß betont werden, daß sich das Mannheimer Opernpublikum gegenüber der Moderne, die in der gemäßigten Form durch Britten, Klebe, Strawinsky, Egk oder Pfitzner vertreten war, durchaus skeptisch verhielt. Ein großer Aufwand an Arbeit stand in keinem Verhältnis zum Beifall. In der Oper gibt es in diesen Jahren nur wenige Erst- und Uraufführungen zu verzeichnen. Hans Vogts, des

Igor Strawinsky „The Rake's Progress"
Musikalische Leitung: Horst Stein
Inszenierung: Harro Dicks
Bühnenbild: Franz Mertz
Jean Cox, Erika Asbahs und Franz Mazura
Premiere: 16. 7. 1964



Mannheimers „Athenerkomödie" und Günther Bialas „Hero und Leander" sind die beiden einzigen Uraufführungen, letztere wurde von Stein und Dietz, mit den Bühnenbildern von Ekkehard Grübler, betreut. Hinzu kam noch die Erstaufführung von Tomaso Traettas „Antigonae".
Die Entscheidung für das große Repertoire, die vom Publikum honoriert wurde, machte die „Festlichen Opernabende" erst möglich, die alle zwei Jahre stattfanden. Diese „Festlichen Opernabende" sind die Konsequenz, die Dietz und Stein aus dem Erfolg des „Wagner-Verdi-Zyklus" zogen. Sie wurden wieder von Arnold Petersen organisiert. Ganz bewußt stützte man sich auf die beliebtesten Werke der Opernliteratur, denn es war das Ziel, alle zwei Jahre in Mannheim den Glanz großer Opernstars erstrahlen zu lassen. So standen in den ersten „Festlichen



Wolfgang Amadeus Mozart „Die Zauberflöte"
Elisabeth Haas als Papagena und
Klaus Wendt als Papageno

Mit dieser Aufführung — musikalische Leitung Horst Stein, Inszenierung Ernst Dietz — wurde am 21. 9. 1969 der Neue Pfalzbau in Ludwigshafen eröffnet. Ein später angefertigtes Theatergutachten sprach sich für eine enge Zusammenarbeit zwischen dem Nationaltheater Mannheim und dem Pfalzbau in Ludwigshafen aus. Vorerst jedoch blieb es bei Gastspielen des Nationaltheaters.

Opernabenden", die zwischen dem 2. Mai und dem 2. Juni 1965 stattfanden, Werke von Donizetti, Verdi, Wagner, von Mozart und Strauß auf dem Programm — darunter einige Inszenierungen von Schüler. Zu den „Mannheimern" Sylvia Anderson oder Eva Tamassy, zu Jean Cox, Fred Dalberg, William Murray oder Franz Mazura kamen Erika Köth („Lucia di Lammermoor"), Elena Todeschi ("Tosca"), Anneliese Rothenberger („Zauberflöte"), Anja Silja („Holländer") oder Hildegard Hillebrecht und Sena Jurinac („Rosenkavalier") — um nur einige Namen zu nennen. Fritz Wunderlich sang den Tamino, Gloria Davy die Aida. Mannheimer konnten ein Wiedersehen mit Thomas Tipton feiern — und am Pult stand Horst Stein, immer wieder mit den Gästen und dem Ensemble bejubelt und gefeiert. Die zweiten „Festlichen Opernabende" — 2. April bis 7. Mai 1967 — enthielten den

Richard Strauss „Salome". Gloria Davy – Salome – und Walter Geisler – Herodes – in der Inszenierung von Paul Hager (18. 5. 1966). Musikalische Leitung: Horst Stein Bühnenbild: Alfred Siercke

... Schließlich Salome selbst. Gloria Davy spielt sie ... Es ist ihre erste Salome. Kein junges Mädchen, kein Kindweib. Sie ist recht erwachsen. Und gefährlich! Von der Körperlichkeit her, von der Figur, von der katzenhaften Geschmeidigkeit des Leibes eine Salome wie wir sie uns heute wünschen ...
Mannheimer Morgen 20. 5. 1966



kompletten „Ring" und „Tosca" — hier feierte Leonie Rysanek Triumphe — „Macht des Schicksals", „Figaro" mit der Rothenberger als Susanne, „Giovanni", „Carmen", „Cavalleria" und „Bajazzo". Gerade „Cavalleria rusticana" mit Martina Arroyo und Jean Cox entfesselte Beifallsstürme. Im „Ring" hatte man versucht, sich auf die Großen Bayreuths zu stützen — mit Erfolg. In Mannheim sangen Theo Adam, Gustav Neidlinger, Ludmilla Dvorakova, Marga Höffgen oder Josef Greindl und Wolfgang Windgassen.
Strauß, Verdi, Wagner und Mozart hießen die Komponisten der dritten „Festlichen Opernabende", die vom 19. April bis zum 21. Mai 1969 gegeben wurden. Unbestreitbare Höhepunkte: ein „Rosenkavalier" mit Sena Jurinac als Marschallin, Sylvia Anderson als Oktavian sowie Lucia Popp als

Sophie. Diese drei Stimmen bildeten ein fast ideales Terzett. Kurt Böhme sang den Ochs. Daneben stand ein „Lohengrin" mit Ruth Hesse als Ortrud, Claire Watson als Elsa und vor allem Karl Ridderbusch als König Heinrich. Vielleicht der geschlossenste Abend jedoch wurde die „Salome". Das Nationaltheater hatte mit Anja Silja die Sänger-Darstellerin geholt, die wohl zur Zeit am besten dieser Partie gerecht wird. Astrid Varnay und Gerhard Stolze waren ein Herrscherpaar voll morbider Sinnlichkeit. Franz Mazura sang den Jochanaan. Außerdem hatte Petersen noch Leonie Rysanek als Amelia, Geraint Evans, der damit zum ersten Mal an einem deutschen Opernhaus sang, als Leporello und Theo Adam als Hans Sachs verpflichtet. Sie alle und das Mannheimer Ensemble machten diese Abende zu Ereignissen, die noch Monate später Begeisterung weckten.

Die nächsten Festlichen Opernabende finden 1971 statt. Diesmal wird ein neuer Generalmusikdirektor sie leiten, denn Horst Stein verließ 1970 Mannheim und ging als Erster Dirigent an die Staatsoper nach Wien. Sein Nachfolger wurde Hans Wallat, der sich in Mannheim mit „Tristan und Isolde" vorstellte.

Wieder hatte es das Ballett unter diesen Umständen besonders schwer. Dennoch gelang es Horst Müller, seiner Truppe etwas Eigenständiges zu geben. Selbstverständlich führte man jedes Jahr einen großen Ballettabend auf, in dem klassische und moderne Werke auf dem Programm standen. Müller und der Jazzpianist Wolfgang Lauth entwarfen — jeweils im Abstand von zwei Jahren — drei Jazz-Ballette, mit denen sie weit über Mannheim hinaus bekannt wurden. Verschieden sind die Sujets der jeweils dreiteiligen Jazz-Ballette. Müller ließ sich von der Antike — „Elektra", „Dithyrambus" — von Camus — „Vögel singen im Beton" — oder Allan Ginsberg — „Das Geheul" — anregen. Die Abende wurden von Wolfgang Lauth und seinem Septett begleitet.

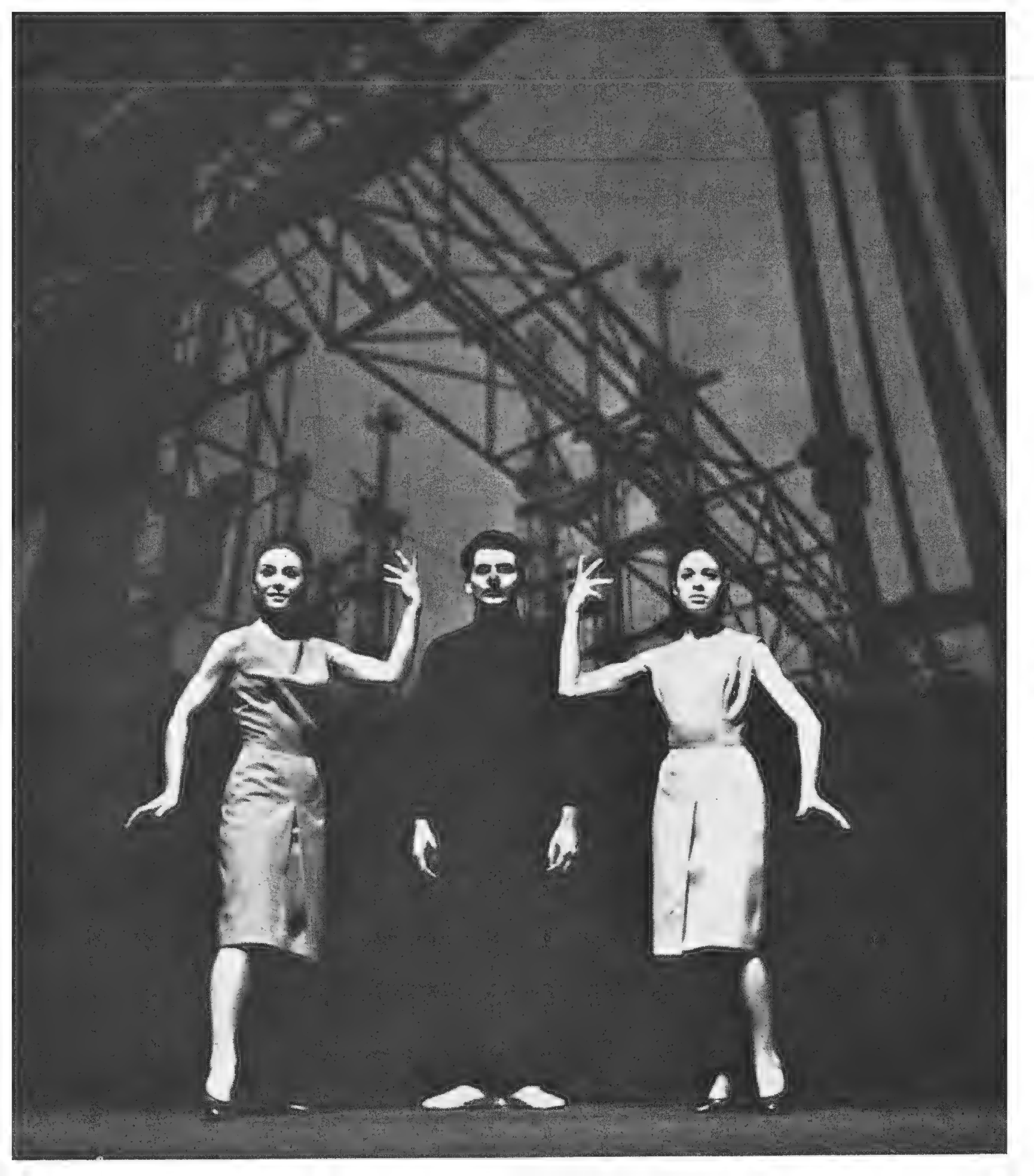
Das Nationaltheater befindet sich in seiner 192. Spielzeit. Mit Beginn der 70er Jahre wird wieder über das Theater gesprochen — über das Theater allgemein und über das Theater in Mannheim. Die gesellschaftlichen Veränderungen, die sich in den letzten Jahren in der Wirtschaft oder an den Universitäten vollzogen haben, lassen auch das Theater nicht unberührt. Alte, oft bewährte und liebgewordene Strukturen werden heute in Frage gestellt. Nach neuen Strukturen muß gesucht werden. Das gilt für den Aufbau des Spielplanes — besonders im Schauspiel — wie für die Zusammensetzung des Ensembles,

Giuseppe Verdi „Macbeth"
Michael Davidson und Regine Fonseca
in der Inszenierung von Wolfgang Blum.
Premiere am 21.11.1969. Musikalische Leitung:
Tilo Fuchs. Bühnenbild: Paul Walter.
Kostüme: Liselotte Klein.

Nach den „Räubern" und „Nabucco" war der „Macbeth" die nächste seltener gespielte Verdi-Oper, die unter der Intendanz Dietz inszeniert wurde. Hans Wallat, der Nachfolger von Horst Stein, setzte diese Richtung fort: „Simone Boccanegra" war seine erste musikalische Einstudierung.



das nun in zunehmendem Maße an den Entscheidungen, die das gesamte Theater betreffen, mitsprechen will. Auch in Mannheim wird nach Wegen gesucht, eine neue Form der Zusammenarbeit zu finden.
Vor 190 Jahren — und auch noch für eine ganze Reihe von Jahren danach — mag das liebenswürdig übertreibende Sprichwort, Mannheim sei eine Stadt, die um ihr Theater gebaut sei, Gültigkeit gehabt haben. Doch hat sich Mannheim damals wie heute nie leicht mit seinem Theater getan. Ob der Kurfürst nun aus seiner Schatulle die Zuschüsse bezahlte, ob die Bürgerschaft nach 1839 diese Last übernahm, ob sich die Mannheimer Bürger spontan und sehr klar 1929 für eine Fortführung des Nationaltheaters aussprachen, ob man über eine Million Mark an freiwilligen Spenden für den Neubau aufbrachte oder ob die Stadt jährlich — oft



„Totentanz" — Musik von Wolfgang Lauth — aus dem I. Jazzballet, das sich von der Uraufführung am 29. 4. 1965 bis zur Spielzeit 1969/70 auf dem Spielplan des Nationaltheaters hielt. Hilde Herre, Horst Müller als Tod und Helga Mader. Choreographie: Horst Müller Bühnenbild: Irmgard Weiher

Jazz als Wagnis und kühnes Experiment? Hier hat er sich am Ende als reinigende Kraft gezeigt. Dem metaphysischen Thema konnte man nichts besseres wünschen als das Understatement des modernen Jazz (der Wolfgang-Lauth-Combo).
Rheinischer Merkur 7. 5. 1965

schweren Herzens — die steigenden Kosten für „ihr" Theater bewilligt, immer war die Beziehung zwischen Stadt und Theater in Mannheim besonders eng. Zwar kann das Nationaltheater wie alle anderen Theater heute, zu Beginn der 70er Jahre nicht mehr zu den gesellschaftsbildenden Faktoren gezählt werden, und doch ist diese Institution „Nationaltheater Mannheim" für viele Abende im Jahre der gesellschaftliche Mittelpunkt dieser Stadt geblieben.

Die Intendanten des Mannheimer Nationaltheaters

Wolfgang Heribert Reichsfreiherr von Dalberg
1778—1802
Friedrich Anton Reichsfreiherr von Venningen
1803—1816
Sebastian Haub
1816—1819
Freiherr von Ungern Sternberg
1819—1821
Graf von Luxburg
1821—1836
Freiherr von Hertling
1836—1837
Geheimrath und Kammerherr von Kronfels
1837—1839
Am 9. April 1839 übernimmt die Stadt Mannheim das Hof- und Nationaltheater. Der künstlerische Leiter erhält den Titel Oberregisseur.
Philipp Jacob Düringer
1843—1853
Dr. Johann Friedrich Meyer
1853—1857
H. Barthels
1857—1858
August Wolff
1858—1867
Dr. Julius Werther
1868—1872
August Wolff
1873—1876
Otto Devrient
1876—1877
Dr. Julius Werther
1877—1884
Jocza Savits
1884—1885
Max Martersteig
1885—1890
In den folgenden Jahren führen die künstlerischen Leiter des Nationaltheaters den Titel Intendant.
Carl Freiherr von Stengel
1890—1892
Aloys Prasch
1892—1895
Dr. August Bassermann
1895—1904
Julius Hofmann
1904—1906
Dr. Carl Hagemann
1906—1910
Prof. Ferdinand Gregori
1910—1912
Alfred Bernau
1913—1914
Dr. Carl Hagemann
1915—1920
Dr. Saladin Schmitt
1920—1921
Dr. Adolf Kraetzer
1921—1923
Francesco Sioli
1924—1930
Herbert Maisch
1930—1933
Friedrich Brandenburg
1933—1945
Carl Onno Eisenbart
1945—1946
Erich Kronen
1946—1947
Richard Dornseiff
1947—1949
Richard Payer
1949—1950
Dr. Hans Schüler
1951—1963
Ernst Dietz
1963—1972
Dr. Michael Hampe
ab 1972

Die Leiter der Oper im Nationaltheater

Ignaz Fränzl, Musikdirektor
1778—1804
Peter Ritter, Kapellmeister
1804—1823
M. Frey, Kapellmeister
1823—1832
Joseph Eschborn
1832—1834
Franz Lachner
1834—1836
Vincenz Lachner, Hofkapellmeister
1836—1872
Ernst Frank, Kapellmeister
1872—1877
Franz Fischer, I. Kapellmeister
1877—1880
Emil Paur, I. Kapellmeister
1880—1889
Felix Weingartner, I. Kapellmeister
1889—1891
Karl Frank, I. Kapellmeister
1891—1892
Hugo Röhr, I. Kapellmeister
1892—1896
E. N. von Reznicek, I. Kapellmeister
1896—1899
Willibald Kähler, I. Kapellmeister
1899—1906
Hermann Kutzschbach, I. Kapellmeister
1906—1909
Arthur Bodanzky, I. Kapellmeister
1909—1915
Wilhelm Furtwängler, I. Kapellmeister
1915—1920
Franz von Hösslin, I. Kapellmeister
1920—1922
Erich Kleiber, I. Kapellmeister
1922—1923
Richard Lert, Generalmusikdirektor
1923—1928
Erich Orthmann, Generalmusikdirektor
1928—1930
Joseph Rosenstock, Generalmusikdirektor
1930—1933
Philipp Wüst, Generalmusikdirektor
1933—1936
Karl Elmendorff, Generalmusikdirektor
1936—1942
Eugen Bodart, Generalmusikdirektor
1942—1944
Richard Laugs, Musikalische Oberleitung
1945—1947
Fritz Rieger, Musikalische Oberleitung
1947—1950
Prof. Eugen Szenkar, Operndirektor
1950—1951
Prof. Herbert Albert, Generalmusikdirektor
1952—1963
Horst Stein, Generalmusikdirektor
und Operndirektor
1963—1970
Hans Wallat, Generalmusikdirektor
und Operndirektor
ab 1970

Bibliographie zum Nationaltheater Mannheim

Alafberg, Fritz: Wolfgang Heribert von Dalberg als Bühnenleiter und als Dramatiker. 1907.
Beck, Heinrich: Meine Bemerkungen über die Kunst, die Welt und mich. Mannheim 1782. 1930.
Mannheimer *Dramaturgie.* Für das Jahr 1779. 1780.
Fuehler, Armas Sten: Das Schauspielrepertoire des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters im Geschmackswandel des 18. und 19. Jahrhunderts (1779—1870). Diss. 1935.
Gesetze für das Hof-Theater in Mannheim 1825.
Gesetze der Pensions-Anstalt des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim. 1824.
Hagemann, Carl: Bühne und Welt. 1948.
Hagemann, Carl: Die Zauberflöte und ihre Mannheimer Neuinszenierung. 1917.
Mannheimer *Hefte.* 1954, H. 2: 175 Jahre Nationaltheater.
Hermann, Ernst: Wielands Abderiten und die Mannheimer Theaterverhältnisse. 1885.
Hermann, Ernst: Das Mannheimer Theater vor hundert Jahren. 1886.
Herrmann, Wilhelm: „Deutsch zu singen". Mozart und die Mannheimer. 1956.
Herrmann, Wilhelm: Thaliens liebster Sohn. Iffland und Mannheim. 1960. Aus: Bühnenblätter Nationaltheater Mannheim. 1959/60.
Jacob, Gustaf: Das Theatermuseum der Stadt Mannheim. 1936.
Jahrbuch des National-Theaters Mannheim. 1927.
150 Jahre Musikalische Akademie des Mannheimer Nationaltheater-Orchesters 1779-1929. 1929.
175 Jahre Musikalische Akademie (des Nationaltheater-Orchesters Mannheim 1779-1954). 1954.
190 Jahre Musikalische Akademie des Nationaltheater-Orchesters Mannheim. 1969.
Jubiläumswoche des Nationaltheaters Mannheim, 22.—30. Juni 1929. (1779—1929.) 1929.
Knudsen, Hans: Heinrich Beck, ein Schauspieler aus der Blütezeit des Mannheimer Theaters im 18. Jahrhundert. 1912.
Koffka, Wilhelm: Iffland und Dalberg. 1865.
Maisch, Herbert: Helm ab — Vorhang auf. 1968.
Martersteig, Max: Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 bis 1789. 1890.
Mertz, Peter: Die veränderbare oder die absurde Welt. Brecht und Ionesco am Nationaltheater Mannheim. Aus: Mannheimer Hefte. 1970.
Meyer, Herbert: Otto Falckenberg und das Mannheimer Nationaltheater. Aus: Mannheimer Hefte. 1965, H. 1.
Meyer, Herbert: Historisches Spectaculum und biedermeierlicher Bilderbogen. Das Mannheimer Nationaltheater 1848/49. Aus: Mannheimer Hefte. 1970.
Meyer, Herbert: Schiller und der Theaterdichter Flickwort. Betrachtungen zu einem unbekannten Brief Gotters. Aus: Mannheimer Hefte. 1961, H. 1.
Rheinische *Musen.* Zeitung für Theater und andere schöne Künste. Bd. 1-7. 1794-1797.
National-Theater Mannheim. Festspiele 6. bis 16. Mai 1937. 1937.
Das Neue *Nationaltheater.* Festschrift zur Eröffnung des neuen Mannheimer Nationaltheaters am 175. Jahrestag der Uraufführung der „Räuber". 1957.
Pichler, Anton: Chronik des Großherzoglichen Hof- und National-Theaters in Mannheim. Zur Feier seines hundertjährigen Bestehens am 7. October 1879. 1879.
Prandt, Karl: Prolog, bey der fünf und zwanzigjährigen Jubelfeyer der Mannheimer Hof- und National-Schaubühne, den 7ten Oktober 1804. 1804.
Reinking, Karl Franz: Nationaltheater Mannheim. Vier Jahre in Zahlen. Spielzeit 1945 bis 1949. 1949.

Reschke, Hans: Zu einer Theaterdebatte, die nicht stattfand.
Aus: Mannheimer Hefte. 1962, H. 3.
Richard, Johann: Theater-Reflexionen. Ein Beitrag zur Mannheimer Theaterfrage. 1880.
Kurzer *Rückblick* auf die Tätigkeit der bürgerlichen Verwaltung des Großherzoglichen Hoftheaters in Mannheim, in den ersten 25 Jahren ihres Bestehens. 1839—1864. 1865.
Rückblick und Statistischer Bericht über die 50jährige bürgerliche Verwaltungsperiode des Großherzoglichen Hof- und National-Theaters zu Mannheim 1839—1889. 1890.
Schott, Sigmund: Die Opernaufführungen der deutschen Bühnen und des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim im Jahrzehnt 1901—1911. 1913.
Dr. Hans *Schüler,* 18. 11. 1897–23. 6. 1963. (Gedenkstunde am 30. 6. 1963 im Großen Haus. Der Spielplan des Nationaltheaters Mannheim unter der Leitung von Schüler 1951/52 bis 1962/63.) 1963.
Sommerfeld, Kurt: Die Bühneneinrichtungen des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalbergs Leitung ‹1778–1803›. 1927.
188 *Spielzeiten* Nationaltheater Mannheim. Eine Ausstellung zum 10jährigen Bestehen des neuen Hauses. 1967.
Stahl, Ernst Leopold: Das Europäische Mannheim. Die Wege zum deutschen Nationaltheater. 1940.
Stahl: Ernst Leopold: Das Mannheimer Nationaltheater. Ein Jahrhundert deutscher Theaterkultur im Reich. 2 Bde. 1929-40.
Statuten für die Witwen- und Waisen-Stiftung der Mitglieder des Großherzoglichen Hof- und National-Theaters in Mannheim. 1863.
Stubenrauch, Herbert, W. *Herrmann,* C. H. *Drese:* 175 Jahre Nationaltheater Mannheim. 1954.
Stubenrauch, Herbert: Mein Klima ist das Theater. Schiller und Mannheim. 1955.
Tagebuch der Mannheimer Schaubühne. H. 1—6. 1786—88.
Theater in der Schauburg. 11 Jahre Nationaltheater Mannheim im Spiegel des „Mannheimer Morgen". 1945—1956. 1957.
Die *Theaterfrage.* Betrachtungen über die Mannheimer Bühne. 1871.
Mannheimer *Theater-Jahrbuch.* 1919.
Umbau des Hoftheater-Gebäudes. Enthaltend: I. Eingabe des Gemeinderaths und kleinen Ausschusses zu Mannheim an Hochpreisliches Ministerium des Großherzoglichen Hauses und der auswärtigen Angelegenheiten. II. Bericht des Hoftheater-Maschinisten und Malers Mühldorfer an das Hoftheater-Comité. 1852.
Walter, Friedrich: Archiv und Bibliothek des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim. 1779—1839. 2 Bde. 1899.
Walter, Friedrich: Die Entwicklung des Mannheimer Musik- und Theaterlebens.
Aus: Mannheim. Die Stadt, ihre Geschichte und ihr Leben. 1897.
Walter, Friedrich: Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe. 1898.
Werther, Julius v.: Erinnerungen und Erfahrungen eines alten Hoftheater-Intendanten. 1911.
Werther, Julius v.: Poesie und Geschichte. Ein Festspiel in 10 Bildern.
Zur Feier des 100jährigen Bestehens des Großherzoglich Badischen Hof- und National-Theaters in Mannheim am 7. October 1879. 1879.
Witzig, Erich: Johann David Beil, der Mannheimer Schauspieler. 1927.
Wolff, August: Fest-Rede zur Gedächtnis-Feier des Freiherrn Wolfgang Heribert von Dalberg am Tage der Enthüllung seines Monumentes in Mannheim am 1. September 1866. 1866.
Theaterprogramme seit 1779, Bühnenblätter, Texte, Regie-, Soufflierbücher, Bühnenbilder, Modelle, Figurinen und andere dokumentarische Materialien zur Geschichte des Mannheimer Nationaltheaters befinden sich in der Theatersammlung des Reiß-Museums.

Die Bibliographie wurde von Wiltrud Fröber, Wissenschaftliche Stadtbibliothek, Mannheim zusammengestellt.

Das Nationaltheater Mannheim 1779—1970
Herausgeber: Die Gesellschaft der Freunde
des Mannheimer Nationaltheaters e. V.
Redaktion: Peter Mertz
Textbeiträge: Dr. Herbert Meyer,
Werner Gilles, Dr. Peter Mertz
Grafische Gestaltung: Wolf Magin
Idee: Hannes Maier
Mitarbeit: Dr. Carl Kober, Dr. Richard Stoll,
Dipl.-Pol. Heinz Ufer und Rainer Heynig
Fotos: Mara Eggert (S. 70, 80, 83, 85, 89, 91, 92,
93, 95, 96), Adolf Falk (S. 37, 38, 41, 42, 44, 47,
49, 53, 66, 73), Robert Häusser (S. 33, 57, 59),
August Helmer (S. 61, 62), Karl Klauss
(S. 27, 29), Pfau (S. 34), Hermann Speer
(S. 67, 69), Gerhard Vormwald (S. 86, 87),
Zemann (S. 74, 77, 82), Dr. Kurt Tillmann
(S. 23, 24, 26)
Reißmuseum (S. 7, 9, 10, 13, 15, 17, 18, 19)
Druck: Johannes May KG.
Klischeeanstalt: Eisele-Zimmermann



